

Franco Battiato, Michael Cunningham,  
Michel Faber, James Grady,  
Rick Moody, Carlo Verdone

*Con una favola di Dente*



# Rebels

David Bowie in 6 ritratti d'autore



le Onde

La nave di Teseo

Ziggy Stardust, Halloween Jack, il Duca Bianco. E poi rockstar, compositore, dandy, pittore, attore.

È impossibile riassumere le vite di David Bowie, scegliere un volto fra gli altri, un punto di vista, una canzone o un disco su tutti. Così come è molto difficile che uno qualsiasi dei frammenti della sua scia stellare non abbia colpito le nostre vite, lasciandoci l'urgenza di inseguirla.

Perché David Bowie è, come nessun altro artista, solo nella somma di tutte le cose che è stato, e molto più di questo.

Sei grandi autori che l'hanno conosciuto, incrociato, amato, lo raccontano in *Rebels* in altrettanti testi, scritti appositamente per questo libro: dal musical progettato con Michael Cunningham alla meticolosa conoscenza da fan di James Grady, dall'influenza sui capelli e lo spirito di Franco Battiato alla canzone che lega Michel Faber e l'amore per sua moglie Eva, dalla curiosa intervista a diagramma di Rick Moody alla struggente malinconia di Carlo Verdone.

Sei autori - e la dedica di un cantautore - per un artista che ha rivoluzionato il modo di pensare e sentire la musica e, forse, il nostro modo di pensare e sentire ogni cosa. Un alieno del rock, che ci ha insegnato il desiderio e la nostalgia delle stelle.

Franco Battiato è musicista, regista e scrittore. Tra le sue pubblicazioni, i libri e dvd raccolti nei cofanetti *Niente è come sembra*, *Auguri Don Gesualdo*, *Attraversando il bardo*.

Michael Cunningham, vincitore del Premio Pulitzer nel 1999 per *Le ore*, è autore di sette romanzi. Nel 2016 è uscito per La nave di Teseo *Un cigno selvatico*.

Michel Faber è l'autore, tra gli altri, dell'acclamato *Il petalo cremisi e il bianco*. Ha scritto altri sei romanzi e la raccolta di poesie *Undying*, in uscita per La nave di Teseo nel 2016.

James Grady è considerato uno dei maestri del crime. Ha pubblicato diversi romanzi che gli sono valsi il Grand Prix du Roman Noir e il Raymond Chandler Award, tra cui *I sei giorni del Condor*.

Rick Moody è autore di romanzi e saggi, tra cui *Rosso americano* e *Musica Celestiale*, che lo hanno consacrato come uno dei più innovativi scrittori americani.

Carlo Verdone, attore, regista e sceneggiatore, ha diretto e interpretato alcuni dei maggiori successi del cinema italiano. Nel 2012 ha pubblicato *La casa sopra i portici*.

Dente (Giuseppe Peveri) è uno dei più stimati cantautori italiani della nuova generazione. Ha pubblicato nel 2015 il libro *Favole per bambini molto stanchi*.

Le Onde. 9

Franco Battiato, Michael Cunningham,  
Michel Faber, James Grady,  
Rick Moody, Carlo Verdone  
con una favola di Dente

## Rebels

David Bowie in 6 ritratti d'autore



La nave di Teseo

Michael Cunningham, *Stage Oddity: David Bowie's Secret Final Project*

Traduzione di Chiara Spaziani

© 2017, Mare Vaporum Corporation

Michel Faber, *All Saints And Seepage In Suburbia*

Traduzione di Alberto Pezzotta

© 2017, Michel Faber. All rights reserved including the rights of reproduction in whole or in part in any form.

James Grady, “...for ever and ever”

Traduzione di Salvatore Serù

© 2017, James Grady / Agenzia Santachiara

Rick Moody, *Swinging Modern Sounds #44: And Another Day*

Traduzione di Licia Vighi

© 2017, Rick Moody / Agenzia Santachiara

© 2017 La nave di Teseo editore, Milano

ISBN 978-88-9344-150-6

Prima edizione digitale gennaio 2017

Quest'opera è protetta dalla Legge sul diritto d'autore.

È vietata ogni duplicazione, anche parziale, non autorizzata.

## Sommario

Dente, *Favola siderale*

Franco Battiato, *David Bowie*

Michael Cunningham, *Space Oddity: l'ultimo progetto segreto di David Bowie*

Michel Faber, *Tutti i santi e le infiltrazioni delle periferie*

James Grady, “...for ever and ever”

Rick Moody, *The Next Day*

Carlo Verdone, *David Bowie è morto*

FAVOLA SIDERALE

C'era un uomo che cadde sulla terra  
Poi un giorno si ammalò di nostalgia

Poco dopo

Volò via

Fine.

Dente

Franco Battiato  
David Bowie

Il suo vero nome era David Robert Jones. Nacque sotto il segno del Capricorno, l'8 gennaio. Destinato a un successo senza pari, morì, guarda caso, due giorni dopo il suo compleanno.

Caduto sulla terra, il Duca Bianco aveva appena registrato *Space Oddity*... già in radio, e quel brano piaceva da pazzi!

Ero stato contagiato anch'io.

*Hunky Dory*, i biondi capelli, una femminilità fotografica, alla Greta Garbo. Aveva già rinnegato il passato, per il futuro.

“Londra era una polveriera. La droga imperversava. Io volevo vedere e capire quello che capitava. La mia paura era di passare di fianco a una nuova moda che stava per arrivare. Non desideravo altro che locali...”  
(David Bowie)

“We can be heroes, just for one day.”  
(*Heroes*)

*The Man Who Sold the World*

Il 20 marzo 1970 Bowie sposa la statunitense Angela Barnett, della quale dirà: “L'ho conosciuta perché stavamo con lo stesso ragazzo.” Il matrimonio dura lo spazio di un decennio, regalando a Bowie il figlio Duncan Zowie.

Le parole più belle per ricordare Bowie le ha usate Tony Visconti: “Ha sempre fatto quello che voleva. E voleva sempre farlo.”

Tony Visconti, amico e collaboratore storico, si è prestato a un'intervista a "Rolling Stone" in cui ha raccontato gli ultimi mesi di David Bowie così come lui li ha visti e vissuti.

Il produttore ha spiegato come la star, circa una settimana prima della scomparsa, si fosse messo in contatto con lui tramite FaceTime per dirgli che voleva fare un altro disco ancora; aveva già scritto – e inciso in grezze versioni *demo* – ben cinque nuovi pezzi ed era impaziente di tornare in studio per un'ultima volta. Bowie sapeva già da novembre di essere malato terminale, ma – stando a quanto dice Visconti – non aveva idea del fatto che gli rimanesse così poco da vivere.

### *Ebbe due figli, e la moglie Iman*

Dopo il divorzio da Angela nel 1980, nel 1992 Bowie si è risposato con la top model somala Iman, da cui è nata nel 2000 Alexandria Zahra, che Bowie ha cresciuto rimanendo a lungo a casa. Il legame tra i due è rimasto solido nel tempo.

### *Gli ultimi anni della vita di David Bowie*

Bowie ha passato l'ultimo anno e mezzo di vita a combattere con un tumore, senza renderlo pubblico. Ma la sua creatività non è venuta meno con la malattia, tanto che il musicista ha continuato a lavorare all'album *Blackstar* – il venticinquesimo in studio – uscito l'8 gennaio 2016. Un addio messo in musica a chi l'ha amato, nonostante follie e sregolatezze.

Verso la metà del 2015, poi, sembrava che le condizioni andassero migliorando. Ricorda Visconti: "Era ottimista perché la chemio stava funzionando e a un certo punto, a metà dello scorso anno, la malattia era in remissione. Ero felicissimo. Lui era un po' preoccupato e mi ha detto: 'Be', non festeggiare troppo in fretta. Per ora sono in remissione ma vediamo come vanno le cose.' Ha continuato la chemioterapia e credevo che ce l'avrebbe fatta. Poi a novembre è tornato il male. Si era diffuso in tutto il corpo e da lì non si torna indietro."

Visconti ha poi aggiunto: "Era così coraggioso. La sua energia era incredibile, per essere un uomo che aveva il cancro. Non ha mai mostrato paura. Era concentratissimo sul disco."

Ancora Visconti: “Quando ci siamo visti nel 2008 o 2009 aveva preso un po’ di chili. Era in carne, con le guance rosa. Non era malato. Prendeva solo una medicina per il cuore. Una cosa normale, come fa tanta gente di cinquanta o sessant’anni che si cura il cuore e vive a lungo. Quindi tutto era sotto controllo.”

Due mogli, due figli e tante trasgressioni, musicali e sessuali in tutte le direzioni...

Tanti scatti a colori, in bianco e nero e una frase: “La sofferenza è reale, ma anche Dio.”

Il finale l’ho sempre visto così: “Padre, nelle tue mani rimetto il mio spirito.”

Michael Cunningham  
Space Oddity: l'ultimo progetto segreto  
di David Bowie

Più o meno cinque anni fa, mentre mi trovavo su un treno in partenza da New York, ricevetti una chiamata sul cellulare.

“Buongiorno,” disse la voce. “Parlo con Michael Cunningham?”

“Sì, sono io.”

“Sono David Bowie. Spero di non disturbarla.”

“Chiunque lei sia”, risposi, “è davvero uno scherzo crudele.”

Doveva per forza essere opera di qualche amico, pensai – qualcuno che sapeva che da adolescente avevo ascoltato *Ziggy Stardust* e *Diamond Dogs* almeno diecimila volte; e che ancora oggi, ad adolescenza molto, molto lontana, ascolto Bowie almeno una volta a settimana.

Quella persona doveva sapere inoltre dei miei tentativi giovanili di assomigliare a David Bowie, tentativi che portai avanti anche se un ragazzino pallido e smilzo che cammina per le strade di Pasadena, California, con i capelli di un rosso orribile (davvero orribile) e una maglietta di Ziggy Stardust, non aveva esattamente l'aria di una “rock star” agli occhi di chi lo incrociava.

Il burlone che mi stava chiamando spacciandosi per Bowie doveva sapere insomma che stavo aspettando quella telefonata da quasi trentacinque anni.

La voce all'altro capo disse: “No, sul serio, sono David. Come stai?”

E improvvisamente sembrò possibile che fosse davvero David Bowie, se non altro perché non riuscivo a immaginare qualche mio conoscente in grado di imitare in modo tanto convincente la sfumatura così dolce – e perfettamente familiare – della sua voce.

Credo di aver detto qualcosa come: “Oh, bene. Ciao, David. Che piacevole sorpresa.”

Questo fatto risale a un periodo di quiete nella carriera di Bowie: dopo *Reality*, uscito nel 2003, per un decennio non aveva pubblicato altri dischi. Nel 2004 ebbe un infarto. Fu tormentato da problemi di salute per il resto della vita, compreso il cancro al fegato che alla fine lo uccise. Quando mi chiamò stava pensando di iniziare un nuovo progetto: un musical.

Io avrei scritto il testo, disse, lui la musica. Al telefono non si dilungò in dettagli, ma fissammo un pranzo a New York per la settimana successiva.

Dopo aver attaccato, confesso di essermi sentito leggermente... alterato. Ero qualcuno che aveva ricevuto una telefonata da David Bowie. Quel quindicenne con la tinta rossa fatta male, incline a cantare *Starman* (a voce alta) nel reparto surgelati del supermercato, dopotutto, non era svanito. Era stato semplicemente ibernato negli ultimi decenni.

Per il nostro primo incontro, David aveva scelto un ristorante giapponese nel West Village, a New York: ineccepibile, ma non straordinario.

Quando arrivai, era già seduto assieme all’adorabile donna che da anni era la sua assistente, me la presentò e disse che gli piacevano molto i miei libri. Io gli dissi che mi piaceva molto la sua musica, e finì lì. Non mi prostrai, non piagnucolai. Non gli dissi che un numero significativo di sue canzoni si erano fatte strada fino al mio DNA. Fu più merito di David che mio. Era straordinariamente bravo nel gestire il fatto che lui era David Bowie, e tu no.

Dopo aver chiacchierato del più e del meno, gli chiesi se avessi in mente qualcosa di specifico sul tipo di musical che gli sarebbe piaciuto fare insieme.

Confessò di essere intrigato dall’idea di un alieno caduto sulla Terra. Non era mai stato del tutto soddisfatto dell’alieno che aveva interpretato nel film del 1976, *L’uomo che cadde sulla Terra*.

Disse che gli sarebbe piaciuto che almeno uno dei personaggi principali fosse un alieno.

Anche io ero intrigato dagli alieni. Avevo scritto un racconto di extraterrestri che emigrano a frotte sul nostro pianeta, perché il loro non somiglia affatto ai paesaggi urbani futuristici del nostro immaginario ma,

anzi, è più desolato e rigido dei posti più infernali della Terra. Gli alieni, una volta arrivati da noi, sono solo leggermente sorpresi nello scoprire quanto vengono odiati e discriminati, e di come gli unici lavori che possono ottenere, sono così umili che nessun terrestre si sognerebbe mai di farli.

E poi c'era, ovviamente, anche quel mio essermi sentito per tutta l'adolescenza un extraterrestre piombato sulla terra, con David B. come unico amico.

Alieni? Certo che potevo scrivere di alieni.

Chiesi a David se avesse altre idee. Ebbe un attacco di ciò che potrei definire solo "imbarazzo inglese", differente dalla varietà americana.

L'imbarazzo americano di solito evolve in vergogna, e scaturisce da un atto identificabile o da un commento avventato, mentre gli inglesi sono in grado di imbarazzarsi per il solo fatto di esserlo. E per qualsiasi stupidaggine commessa da chiunque.

Ho sempre trovato in questo loro tratto una tenerezza molto sexy.

David, con riluttanza, mi disse che immaginava un musical ambientato nel futuro, dopo la scomparsa di Bob Dylan. La trama avrebbe girato attorno a un gruppo di canzoni inedite e sconosciute di Dylan che vengono ritrovate dopo la sua morte.

David stesso avrebbe scritto le canzoni segrete di Dylan.

Non era quello che mi sarei aspettato. Certo, David aveva scritto *Song for Bob Dylan*, per l'album *Hunky Dory* del 1971, ma quella era una canzone su Bob Dylan, non una canzone scritta da un presunto Bob Dylan.

Chi potrebbe scrivere una falsa canzone di Bob Dylan in modo convincente? Sì, ok, se c'è qualcuno che avrebbe potuto, quello era David Bowie, ma chi (compreso David Bowie) avrebbe voluto? E come si sarebbe sentito il vero Bob Dylan a riguardo?

In ogni caso non dissi nulla. Non mi mostrai sorpreso. Nessun problema: un alieno, e delle canzoni di Bob Dylan recentemente scoperte.

"Qualcos'altro?" chiesi.

David ebbe un secondo momento di imbarazzo, e con esitazione disse che stava pensando ad alcuni autori popolari ma non considerati dei grandi artisti, e in particolare alla poetessa Emma Lazarus, che aveva scritto *The New Colossus*. È la poesia incisa alla base della Statua della Libertà, quella che include i versi "A me sol date / Le masse antiche e povere e assetate / Di libertà..."

Chi siamo noi, disse David, per decidere di insegnare un poeta in poche università, se non in nessuna, di includerlo in poche antologie, se non in nessuna, quando magari la sua opera è più nota di quella dei più osannati e immortali scrittori?

Ammisi che era un punto di vista interessante, sebbene non fosse mai stato il mio.

Quando lasciammo il ristorante, l'assistente di David disse: "So di non doverle dire di tenere questo progetto riservato."

Replicai: "Pensa veramente che un musical su un alieno, un defunto Bob Dylan, e le opere di Emma Lazarus sia un'idea che qualcuno voglia *rubare*?"

Non sono contrario all'idea di correre dei rischi – uno scrittore non può esserlo – ma, di solito, propendo per quelli che almeno all'inizio mostrano una potenziale forma di logica.

A proposito di logica: qualche giorno dopo il nostro primo incontro, David chiamò per dirmi che si era dimenticato di una cosa. Gli sarebbe piaciuto metterci della musica Mariachi, visto che in Europa e in Nord America non è molto conosciuta.

Risposti che avrei fatto del mio meglio.

Passammo i mesi successivi lavorando insieme al musical. Ero riuscito ad abbozzare un terzo del testo di un musical che in effetti comprendeva un alieno, Emma Lazarus e una band Mariachi. Non ero ancora riuscito a trovare un modo per far entrare nella trama le canzoni inedite di Bob Dylan.

David si rivelò di un'intelligenza straordinaria; gentile, generoso, affettuoso. Non ci misi molto a smettere di pensare al fatto che stavo scrivendo un musical con *David Bowie*.

Quanto si può restare incantati, dopotutto, quando l'oggetto della tua devozione ti dice, senza traccia di ironia, che è eccitato all'idea di iniziare un nuovo progetto perché: "Ora posso fare una delle mie cose preferite: andare in una cartoleria a prendere matite e post-it!"

Sì, lo Space Oddity, l'esile Duca Bianco, era elettrizzato all'idea di andare a fare acquisti in una cartoleria.

La prima volta che venne a casa mia rimase particolarmente colpito (fra le tante cose) da una collezione di scarpette da bambola in gomma, prese

nel corso degli anni in vari mercatini delle pulci. Non avevo mai pensato si trattasse di una collezione tanto curiosa. Mi era solo capitato di trovare più volte, in cestini pieni di giocattoli abbandonati, queste dolci e innocenti scarpe in miniatura, nessuna più grande dell'unghia di un pollice. Nulla di troppo importante per me.

David invece se ne innamorò.

Come si rivelò a poco a poco, così funzionava il suo modo di vedere le cose. Partiva dai dettagli e trovava poi, grazie a questi, la strada verso un quadro più complesso.

Nella mia mente attraversò un processo che potrei definire di *umanizzazione*. Comprendevo ogni giorno di più che il vero David Bowie era un genio con un taglio di capelli discutibile, una devozione per i post-it, e un istantaneo entusiasmo per una dozzina di scarpette bianche in fila su una delle mie mensole.

Ma, mentre le settimane diventavano mesi, non riuscivo a non percepirlo come qualcuno appartenente a una specie simile, eppure leggermente diversa dalla mia. Qualche volta mi risultava ancora difficile concentrarmi sul nostro lavoro – essere un semplice collaboratore – investito com'ero dalla luce della sua assoluta genialità.

La mia definitiva evoluzione da fan devoto a vero partner artistico si concluse, inaspettatamente, un sabato di maggio, quando, alla ricerca di un luogo tranquillo in cui lavorare, andammo nel suo studio, un appartamento di stanze di un bianco immacolato dove un piccolo staff lavorava durante la settimana, ma che restava vuoto nei weekend.

Vicino all'ingresso c'erano alcune scatole da archivio, accatastate con ordine, da terra fino al soffitto. David accennò con noncuranza alle scatole e disse: "Stanno archiviando i miei vecchi costumi."

Si riferiva probabilmente ai curatori del Victoria and Albert Museum, che stavano preparando la mostra del 2013 *David Bowie Is*, destinata ad attrarre folle di visitatori a Londra e a girare poi per tutto il mondo.

All'epoca non ne sapevo nulla. Immaginavo, vagamente, un qualche caveau sotterraneo dove i *memorabilia* del rock vengono conservati fino a quando la storia emette il suo verdetto su chi ha contato di più e chi di meno.

E David non avrebbe mai detto: "I miei vecchi costumi vengono archiviati per una mostra al Victoria and Albert Museum." Non l'avrebbe

fatto. Era modesto. Non conosceva presunzione. Non ho ancora capito da dove sia venuta fuori la rock star, come questo dolce, esile uomo abbia potuto portarla a galla.

Quel giorno nel suo studio a un certo punto vidi però il dipinto originale che era stato usato per la copertina del suo album *Diamond Dogs*, del 1974. Ritrae un Bowie animale, che guarda dritto con un'espressione intensa ed equivoca, nudo fino alla vita (e possibilmente, probabilmente, interamente nudo), con alle spalle due... grosse donne blu? È difficile da dire.

So bene quanto è difficile dirlo perché ho fissato impietrito la copertina di quest'album per almeno un centinaio di ore, se non di più.

Ero in piedi davanti al dipinto, che era stato messo distrattamente a terra, appoggiato a un muro, quando arrivò David e si mise accanto a me.

“Ah, sì. Bene,” disse.

Ecco di nuovo l'imbarazzo inglese. Ormai avevo più o meno compreso che anche David era leggermente sconcertato dal suo stesso successo, oppure – e questo sembrava più probabile – che viveva la propria versione rock star nel modo in cui un uomo può vivere la presenza di un fratello magnetico e sconsiderato. Amava suo fratello, ma si sentiva anche eclissato e un po' imbarazzato per i suoi eccessi più estremi e per tutta l'attenzione che richiamavano.

Dissi a David: “Dovremmo dircelo, solo una volta. Sono una sgraziata principessa tedesca data in sposa, per ragioni politiche, a un re inglese, e, con nostra sorpresa, il matrimonio sta funzionando.”

Mi pizzicò il gomito, e non ne parlammo più.

Quando ci trovavamo nel suo studio, David si metteva a lavorare a brevi brani musicali, al piano o al sintetizzatore. Non ero mai stato in presenza di un talento come il suo, e di certo non nelle prime fasi della composizione, quando semplicemente improvvisava procedendo per tentativi. Ma ciò che “provava” era subito affascinante, complesso, commovente. Mi spiace di non poterlo riprodurre per voi. Non fu mai registrato.

Le canzoni erano sfacciatamente belle ma avevano qualcosa che potei solo definire come un oscuro ronzio di sottofondo. Avevano un'urgenza. Erano magnifiche e, in qualche modo, anche lievemente sinistre.

La musica era un linguaggio che David parlava fluentemente. Se considerasse se stesso un genio, non lo fece mai notare. Sembrava semmai sorpreso di scoprire che la maggior parte delle persone non può semplicemente sedersi al piano e tirar fuori, senza studio o pratica, riff già dotati di anima e profondità e (nel nostro caso, almeno) di un sottostante sussurro di malinconia.

Continuammo ad andare avanti. I miei dubbi non svanirono mai del tutto, ma si attenuarono dopo aver sentito le prime prove di David per gli interludi musicali. Cominciava a sembrare che stessimo davvero producendo qualcosa, forse non qualcosa di buono, ma sicuramente qualcosa con idee pregevoli, impeto e personaggi veri.

Mentre procedevo nella storia, mi sembrò giusto che l'alieno, che aveva assunto fattezze umane, si innamorasse di una donna terrestre. Raggiungono un livello di intimità tale che l'alieno comincia a pensare di doverle mostrare la sua vera natura, abbastanza diversa da quella del trentenne moderatamente affascinante che lei crede di frequentare.

Diciamo solo che la vista del vero aspetto del suo nuovo fidanzato è piuttosto faticosa per la giovane donna.

Lessi a David questo passaggio al telefono. Il giorno dopo mi richiamò, e suonò qualche minuto di musica che aveva composto per la scena.

Era inequivocabilmente una ballata d'amore folle e leggermente dissonante.

Entrambi capimmo immediatamente quello che, quando scrissi la scena, avevo solo sospettato. La donna poteva sopportare la vera natura del suo amante. Sarebbe riuscita ad amare quello che una volta aveva chiamato mostro, quello che le si era inizialmente presentato in forma umana.

Sarebbe perciò rimasta con lui, seppure dicendo fra le righe: "Tesoro, se per te va bene, usiamo soprattutto la versione umana, okay?"

L'esito sembrò naturale e inevitabile solo dopo aver sentito la disarmonica canzone d'amore che David aveva improvvisato per loro.

Eravamo più o meno a metà della nostra prima stesura quando il problema cardiaco di David si ripresentò. Questa volta ebbe immediato bisogno di un triplo bypass.

Il nostro musical fu sospeso. Non lo riprendemmo mai più.

La morte di un progetto è spesso difficile da diagnosticare. David fu così debole per così tanto tempo. Forse, a lungo andare, la nostra passione si

raffreddò – forse io, o forse entrambi, perdemmo fede nelle lunatiche disparità che cercavamo di rendere intellegibili. Forse David non voleva avere altri contatti con qualcuno che gli ricordava un periodo tanto buio e spaventoso. Forse, semplicemente, non voleva dirmi che aveva perso interesse per il progetto ancor prima che la malattia lo colpisse: che la mia sensibilità non era abbastanza audace per lui. Era il tipo di persona che avrebbe avuto difficoltà a dire una cosa del genere.

Dopo il suo intervento, ci vedemmo un'altra volta o due, ci scrivemmo ogni tanto, poi sempre meno. Pubblicò un nuovo album nel 2013, *The Next Day*, e cominciò a lavorare al suo ultimo disco, *Blackstar*. Nessuno di noi due menzionò più il musical. Avevamo raggiunto una sorta di comprensione silenziosa, e con essa, una condivisa riluttanza a non fare più riferimento a qualcosa che non apparteneva più al nostro futuro.

Misi le scarpette di plastica delle bambole in una busta, e le lasciai al suo portiere, durante la sua convalescenza. Mi scrisse una mail per ringraziarmi.

Potrebbe essere stato il nostro ultimo scambio. O il nostro penultimo.

Anni dopo, passando davanti il New York Theater Workshop, un teatro off di Broadway nell'East Village, vidi il manifesto di una nuova produzione: *Lazarus*, con la musica di David Bowie, diretto dal regista olandese Ivo van Hove.

Stranamente, la cosa non mi infastidì. Vedere il manifesto, rendermi conto che David era andato avanti con un altro autore, fu come incontrare un amore del passato al braccio del suo nuovo compagno, e capire che avevi smesso di sentire la sua mancanza da così tanto tempo che ora non potevi che essere felice per lui. Dopo tutto, una volta, eravate stati felici insieme, e il tuo addio, seppur non privo di dolore (quale addio non lo è?), non ha lasciato cicatrici permanenti.

Quella sera scrissi a David, gli dissi che ero felice di vedere che il nostro progetto non solo era sopravvissuto, ma si era evoluto, e che mi sarebbe piaciuto andare alla prima. Rispose che anche a lui avrebbe fatto piacere. Il *Lazarus* del New York Theater Workshop ricordava il nostro musical solo perché aveva come protagonista un alieno. Gran parte della colonna sonora proveniva dai precedenti album di David, e i nuovi brani non

c'entravano nulla con i riff che avevo visto creare. Non era molto chiaro, almeno vedendo lo spettacolo, da dove venisse il titolo *Lazarus*, o comunque non era chiaro per nessuno, tranne che per me.

Alla fine aspettai David nel teatro. Quando emerse dal backstage, era quasi irriconoscibile: pelle e ossa, enormi occhi nel volto scavato, respiro faticoso. Sembrava invecchiato di trent'anni da quando l'avevo visto l'ultima volta.

Ci abbracciammo velocemente – potevo intuire che avrei dovuto trattarlo con dolcezza – e disse che gli dispiaceva, ma che aveva bisogno di sedersi.

Ci sedemmo insieme su due poltrone del teatro, solo per un minuto. Gli dissi che ero contento che la nostra idea non fosse del tutto svanita. Annuì. Gli presi la mano. La strinse, in risposta. Dopo un momento, una donna venne a prenderlo per accompagnarlo fuori dal teatro.

Morì dopo poco più di un mese.

Conoscere David, seppur per poco tempo, mi ha insegnato come certe opere d'arte – per non menzionare alcuni principi della fisica, leggi della natura e metodi di guarigione – hanno inizio apparendo quanto meno implausibili.

Ammetto di aver fantasticato ogni tanto – durante i giorni in cui io David avevamo trovato uno spiraglio, un punto fermo per quel dialogo o la corda perfetta da far vibrare – sul potenziale successo della nostra opera. Confesso di essermi immaginato seduto anonimamente tra un pubblico trasportato dall'emozione, a guardare lo spettacolo e le reazioni degli spettatori, anch'esse uno spettacolo in sé – teatro come reazione al teatro.

Date quelle stravaganti speranze, probabilmente è meglio che il nostro folle progetto sia rimasto una fantasia irrealizzata. Certe imprese umane non sono destinate a essere concluse. Alcune di esse raggiungono lo zenit prima di essere portate a termine.

Non sono profondamente rattristato, perciò, dalla fine del nostro *Lazarus*. Tutti quegli improbabili elementi – dalla musica Mariachi a Emma Lazarus, per non menzionare noi due – avrebbero potuto accendere, nella loro collisione, le scintille dello splendore, ma è molto più plausibile che il nostro musical sarebbe stato... *interessante... un esperimento coraggioso...* Potete immaginare.

Non è così male essere lasciato qui, con i miei vecchi sogni su quello che sarebbe potuto essere.

Mi chiedo se David ci abbia mai pensato, durante le sue ultime settimane. C'è qualcosa che mi sembra lievemente straniante nel fatto che David si sia tanto appassionato, anche se solo per un breve periodo, a qualcosa che poi non è soltanto svanito, ma mai pienamente comparso.

E così mi piacerebbe provare a finire ciò che non può essere finito.

Provate – se avete voglia – a immaginare un musical enormemente ambizioso, in cui ogni elemento ha trovato in qualche modo il suo posto e si è incastrato con gli altri nell'esperienza teatrale più assurda e più bella, più oscura e più divertente, più commovente e trascendente di quanto nessuno, inclusi i suoi creatori, avesse motivo di aspettarsi. L'arte, assieme a molte altre attività, è sempre una scommessa; è solo che alcuni scommettitori alzano la posta in gioco più di altri.

Se voi, se qualcuno di voi, desidera chiudere gli occhi e provare a immaginare un genere di musical che lo entusiasma (anche se non andate mai a vedere i musical), lo fareste, ora? Se siete in grado di aggiungere, in qualsiasi forma, un alieno o una rock star o Emma Lazarus che scrive "A me sol date le masse antiche e povere..." o un brano di musica Mariachi, tanto meglio.

Ma non è indispensabile. Sarà sufficiente, sarà più che sufficiente, se semplicemente vi siederete un momento, con calma, a pensare a qualcosa di profondo e ironico, triste e fiducioso – qualcosa che possa ispirare una nuova generazione di ragazzini strani e sognanti incastrati a Pasadena, o di qualsiasi altro posto che non abbia nulla a che fare con Bowie.

Perché anche gli spettacoli che vengono conclusi davvero, anche gli spettacoli che sono davvero significativi, sono il progetto di qualcosa di ineffabile, di soprannaturale, di impossibile da raggiungere; qualcosa che possiamo immaginare ma che non possiamo pienamente articolare; qualcosa che ci attraversa e ci trasforma e rende le nostre vite più grandi e appena un poco più illuminate di quanto non fossero prima.

Pronti? Lo sentite, lo vedete? Non preoccupatevi se vi sembra senza senso. Dovrebbe semplicemente essere ciò che per voi è più bello, commovente e vero. Dovrebbe essere quello che sperate che sia, ogni volta che si alza un sipario.

Michel Faber

## Tutti i santi e le infiltrazioni delle periferie

Nel 2015, di ritorno da un viaggio oltreoceano, passando dall'edicola di un aeroporto vidi il volto di David Bowie sulla copertina di una rivista musicale. Era quasi in grandezza naturale e rimasi qualche secondo a guardarlo, sotto la luce fluorescente da ospedale. *BOWIE OGGI!* strillava il titolo. "Gesù, che brutta cera," pensai. "Non avrà mica il cancro?" Avevo una profonda familiarità con l'aspetto di chi fa la chemio, non solo perché da giovane avevo lavorato come infermiere ma anche perché mia moglie Eva era morta di cancro l'anno prima. Poi però pensai: "Tranquillo, sta solo invecchiando. Tra poco avrà settant'anni."

Bowie non è arrivato ai settanta. Eva non è arrivata ai sessanta. Non si sono mai conosciuti. Ma ciò che state leggendo riguarda il nostro rapporto con lui.

Statisticamente parlando, ben pochi abitanti del pianeta hanno conosciuto personalmente David Bowie, il che non ha impedito che moltissimi abbiano reagito alla sua morte con intenso dolore. Tanti hanno avuto l'impressione di averlo avuto accanto nel corso della vita, sicuri che non li avrebbe lasciati soli ad affrontare il declino fisico e la morte. Da un decennio all'altro, Bowie ha avuto un ruolo significativo negli amori e nei matrimoni di tanta gente. Non mi riferisco al suo onnivoro appetito sessuale – intendo dire che le sue canzoni sono state la colonna sonora della vita comune di tante coppie: della loro intimità, delle loro aspirazioni, delle loro delusioni.

È questo il ruolo che ha svolto nella nostra vita? Mi piacerebbe poter dire che Eva e io abbiamo ballato sulle note di *Absolute Beginners*, che le ho proposto di sposarmi facendole ascoltare *Be My Wife*, che un velo di

nostalgia ci appannava gli occhi ogni volta che ascoltavamo *Starman* o *Heroes*. Ma per la verità il pezzo di Bowie preferito da Eva era *Ian Fish, U.K. Heir*, un vero e proprio brano sperimentale contenuto nella colonna sonora del film televisivo *Il Budda delle periferie* e sconosciuto ai più. Eva non era una specialista nel ricordare i titoli (e a dire il vero *Ian Fish, U.K. Heir* non è il titolo più memorabile della storia)<sup>1</sup> e così, quando voleva che glielo facessi ascoltare, lo chiamava “il pezzo con le infiltrazioni”.

Quello di *infiltrazione* era uno dei concetti preferiti di Eva. Ne parlammo per la prima volta nel 1988, prima ancora di metterci insieme. L'affascinava l'idea di strati seminasconditi che emergono alla luce, di colori così forti che resistono a ogni imbiancatura, di superfici che – per il passare del tempo, l'abbandono o le piogge acide – mostrano ciò che coprono, del passato che sanguina nel presente e nel futuro. Negli anni novanta, entusiasta della scoperta dei libri di W.G. Sebald, le chiesi che cosa le piacesse in particolare di essi. “Le infiltrazioni,” rispose. Sebald passeggiava per le strade ricostruite della Germania moderna, e sotto ogni supermercato e centro commerciale percepiva, come se avesse una vista a raggi x, le vestigia delle calamità naziste. Nelle foto che cominciò a scattare durante la malattia, Eva spesso riprendeva il proprio riflesso, quasi indistinguibile in macchie di vegetazione, finestrini di treni battuti dalla pioggia, vetrinette di librerie, pozzanghere con le nuvole e la luna.

*Ian Fish, U.K. Heir* è un brano strumentale liberamente basato sulla canzone *Buddha of Suburbia*: un frammento scorporato la cui melodia centrale ribolle dalle tenebre sonore come un arabesco argenteo sulla superficie di lava fusa. Procede con passo tranquillo per oltre sei minuti, senza scansioni ritmiche, voci o strumenti riconoscibili – anche se dà l'impressione di essere il frammento di un pezzo che poteva durare un'ora o anche più. Il suo mistero spettrale e acquoreo appassionava Eva, ricordandole un altro dei suoi paesaggi sonori preferiti, *The Sinking of the Titanic* di Gavin Bryars.

Eva non era modaiola e non le interessava stupire il prossimo con gusti musicali esoterici. Aveva un debole per Meat Loaf e Umberto Tozzi, e si rapportava alla musica secondo modalità tipicamente “femminili”, senza pazienza per collezionare, catalogare e teorizzare. Semplicemente, le piaceva quello che le piaceva, e lo ascoltava quando era dell'umore. Il motivo per cui le canzoni di Bowie degli anni settanta non le facevano

alcun effetto era dovuto al fatto di avere vissuto, all'epoca, in una rigida famiglia di testimoni di Geova a Pascoe Vale, uno squallido sobborgo di Melbourne, in Australia. Alle riunioni di famiglia suo padre suonava la fisarmonica e suo fratello suonava il violino. In fatto di musica, il ricordo più forte di Eva era quello di un mucchio di cowboy, autentici mandriani, che erano venuti da un ranch sperduto per un raduno di testimoni di Geova a Melbourne e si erano messi a cantare *When The Bloom Is on the Sage*. Di sicuro alcuni compagni di scuola di Eva erano fan di Bowie, ma a lei non era permesso andare a casa di persone di altra religione. Quanto all'ombretto argento e agli stivali con le zeppe, non facevano parte del mondo di Eva, che indossava i vestiti scelti per lei da una madre estremamente conservatrice.

Nel frattempo, in un'altra parte di Melbourne, io crescevo con Ziggy, *Aladdin Sane* e il Duca Bianco. Quattordicenne, dopo avere visto in televisione il video di *Life on Mars* entrai nel negozio di dischi più vicino, a Bayswater, e chiesi al tipo dietro il bancone quale fosse il disco migliore di Bowie. "Scegli tu," sibilò, "sono uno peggio dell'altro." (Forse dovrei aggiungere che aveva basettoni alla Elvis, si vestiva come Neil Diamond e venerava gli Steely Dan e i Doobie Brothers).

Provocato da questa snobberia antiglam, presto divenni un *aficionado* di Bowie. Comprai tutti i dischi ufficiali e anche i bootleg, ritagliai le interviste dai rotocalchi, acquistai gli album dei suoi collaboratori come Mick Ronson (non un granché) e Dana Gillespie (abbastanza notevole). Davanti allo specchio in camera mia, mimavo gli accordi di *Moonage Daydream* su una racchetta da tennis, ringhiando: "I'm an alligator!" Lanciavo sguardi torvi alla palizzata sul retro della mia villetta di periferia come se fosse il muro di Berlino e volessi gridare: "I...! I will be the king...!" – anche se non ce n'era bisogno, dato che Bowie lo faceva per me. Da bravo maschietto, impiegavo molte energie a sviscerare le note di copertina dei dischi, cercando di scoprire, per esempio, cos'altro avesse fatto Ralph Mace, il misterioso figuro che suonava il sintetizzatore Moog in *The Man Who Sold the World*.

Il mio album preferito era *Diamond Dogs*, anche se mi infastidiva che nel disegno in copertina fossero stati censurati i genitali del cane. Ero capace di cantare *Helden* in tedesco e, a richiesta, ero in grado di datare con precisione ogni taglio di capelli e look esibito da Bowie tra il 1964 e il 1977.

Nel 1978, quando Bowie venne in Australia, ero in terza fila a vederlo al Melbourne Cricket Ground. Gli assomigliavo pure un pochino, involontariamente.

Quando conobbi Eva, nel 1988, la storia era andata avanti – la storia di Bowie, la mia, quella di Eva – ed era cambiato lo *Zeitgeist*. Eva da tempo non era più una testimone di Geova (era una “disassociata”, come dicono loro) ed era la madre di due bimbi. Ero stufo della musica pop ed ero passato all'avanguardia. In nessun modo avremmo potuto trovare un punto d'incontro in *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*, e tanto meno in *Never Let Me Down*, l'ultimo album di Bowie che era uscito e probabilmente il suo peggiore. Né lei né io ascoltavamo la radio, e la sua collezione di dischi era minuscola e di scarsa importanza per la sua vita.

Ma Eva si era innamorata di un appassionato di musica e, com'era inevitabile, vari semi della mia ampia collezione caddero nella sua esistenza, finendo per sbocciare. Il *krautrock* fu il più grande regalo musicale che le feci – prese ad adorare Cluster, Harmonia, Neu! e altri pionieri tedeschi dell'elettronica “organica”. Amava musica che altre persone – e soprattutto altre madri trentenni di periferia – avrebbero trovato terrificante e di cattivo gusto: Coil, Laibach, Swans, Wiseblood, Current 93, Severed Heads. Amava Franco Battiato – un amore che portò quest'ultimo a comporre un pezzo che venne suonato al suo funerale.

Quanto a Bowie, ormai Eva non aveva più l'età per essere una ragazzina *glam*. Invece fu colpita dal lato B di *Low*, quello strumentale. Bowie l'aveva composto a Berlino, dove i genitori di Eva erano fuggiti dalle persecuzioni in Polonia, dopo la Seconda guerra mondiale. Bowie era un grande fan del *krautrock*, e negli anni settanta tesseva le lodi dei Neu! e di Edgar Froese a perplessi intervistatori. Penso che sarebbe stato divertito e lusingato che mia moglie lo considerasse più un autore di brani strumentali stile *krautrock* che una popstar. Ma il suo pezzo preferito in assoluto era *Ian Fish*, *U.K. Heir*, che uscì nel 1993, quando i vecchi fan come me avevano liquidato Bowie come qualcuno che aveva già dato, un membro superfluo dell'aristocrazia rock. *Black Tie White Noise* e *The Buddha of Suburbia* suggerivano che nel vecchio camaleonte c'era ancora molta vita. Come i critici musicali di tutto il mondo, mi chiesi se mi dovessi considerare

nuovamente un fan di Bowie. Eva non leggeva riviste musicali e non si faceva di questi problemi, ma sapeva ciò che le piaceva.

Eva usava la musica per colorare l'atmosfera nell'ambiente dove lavorava, e prediligeva i CD che non la costringevano ad alzarsi per saltare i brani che rovinavano lo stato d'animo che cercava di mantenere. *The Buddha of Suburbia*, un miscuglio di brani strumentali un po' cupi e di canzoni rock briose cantate con un esagerato accento *cockney*, non faceva al caso suo. Ma nel 1999 Bowie fece uscire *All Saints*, una compilation di pezzi strumentali, che comprendeva *Ian Fish*, *U.K. Heir*. Era l'album perfetto per le esigenze di Eva e dopo che glielo passai non ebbe più bisogno di chiedermi di trovare e di suonare il "pezzo con le infiltrazioni". La nostra copia di *All Saints* (me ne accorgo ora, tenendola controluce) è piena di graffi e ditate. Eva non trattava gli oggetti con rispetto, e nel corso degli anni ho dovuto ricomprare nuove copie dei CD che aveva maltrattato. Non penso, tuttavia, di sostituire *All Saints*. Se si incanta a metà, probabilmente lo faceva già quando Eva lo ascoltava mentre dipingeva, scriveva o stampava le sue foto. E forse non ci badava: tollerava i danni, soprattutto se le permettevano di percepire le cose in modo nuovo.

Nel 2008, quando a Eva venne diagnosticato un cancro incurabile, ci fecero credere – per fortuna sbagliando – che sarebbe morta nel giro di un anno, un anno e mezzo. Riflettici, lettore: che cosa regaleresti alla tua compagna per il suo ultimo compleanno?

Il mio regalo per Eva fu un CD realizzato privatamente, che comprendeva brani inediti composti o eseguiti per lei da alcuni dei suoi musicisti preferiti. Organizzai la cosa in segreto, contattando gli artisti nei mesi precedenti il 29 maggio 2009. Quasi tutti erano persone che conoscevano Eva o che almeno l'avevano incontrata. Il contributo di Brian Eno fu un delizioso brano per pianoforte intitolato (come molti altri pezzi) *For Eva*. I Faust, pionieri del *Krautrock*, le regalarono due improvvisazioni che sono tra le loro cose migliori. Baby Dee, con cui Eva aveva passato due giorni fantastici nella nostra casa di Edimburgo, le mandò *Regifted Light*. Parteciparono anche Lucie Treacher, una ragazza scozzese che era stata alunna di Eva e che era diventata una compositrice, e i Glossolatrix, un duo olandese di elettronica il cui *Droneva* abbondava di infiltrazioni. E molti altri amici e persone gentili, note o meno.

All'inizio volevo che nel CD ci fossero solo artisti che conoscevano Eva di persona o che conoscevano me abbastanza da averla ben presente. Alla fine feci un paio di eccezioni: Tim Finn, perché *Six Months in a Leaky Boat*, il suo successo con gli Split Enz, era la canzone pop preferita di Eva, e Franco Battiato, perché le piaceva moltissimo e lo ascoltava spesso. Contattati con l'aiuto di intermediari, Finn e Battiato composero i brani che aprono e chiudono l'album.

Pensai anche a David Bowie, per via di *Ian Fish*, *U.K. Heir* e di *Low*. Non dubito che sarei riuscito a raggiungerlo. Dopo tutto, uno dei suoi vecchi amici, Brian Eno, era già coinvolto nel progetto ed era in contatto con me da una decina d'anni; ero in buoni rapporti anche con Robert Fripp, un altro suo compagno d'avventura. Ma qualcosa mi trattenne dal fargli la richiesta. Non era la paura del rifiuto. Avevo chiesto a Brian di proporre la cosa a Peter Gabriel – un altro dei musicisti preferiti di Eva – ma per qualche motivo non ne era venuto fuori nulla. No, la mia riluttanza era dovuta ad altro.

David Bowie non era solo un musicista. Era una star; anzi, una superstar. Ed essere una superstar cambia le persone. O diventano figure alla Michael Jackson, che perdono la ragione nell'irreale labirinto dello show business, o costruiscono una maschera per fronteggiare la follia che assale le loro vite, mentre mantengono ben protetto il proprio sé. Bowie apparteneva alla seconda categoria, ed era un consumato veterano della celebrità. Nei miei taccuini c'erano diverse sue foto del 1974, l'anno del documentario *Cracked Actor*: teatralmente in posa, reggeva due maschere attaccate a bastoni, pronto a coprirsi il volto. E così in effetti era la sua vita. Ogni volta che metteva piede fuori di casa, doveva ricorrere a rodate strategie per eludere adoratori folli, vampiri, giornalisti a caccia di scoop, legioni di illusi abbacinati il cui sogno era di possedere un pezzetto del loro idolo. E nel 2008 ad alimentare questo tedioso quanto ardente fanatismo non era più tanto la sua musica quanto il fatto di avere raggiunto uno status semidivino nella costellazione delle celebrità.

Eva era allergica alla fama. Anche se non era timida, non si dava arie ed evitava ogni tipo di ribalta. Non aveva mai avuto il culto di nessuno, né era mai stata una fan in senso stretto. Ciò che apprezzava era parlare liberamente con persone sincere che non la guardavano dall'alto in basso. Se fossi stato il tipo di scrittore che anelava a essere invitato a feste dove

socializzare con Salman Rushdie o Martin Amis, non avrebbe mai potuto stare con me; Eva esigeva il contatto umano. Quando, anni dopo, ebbi successo come scrittore e frequentammo i vari festival della letteratura, Eva gravitava immancabilmente verso la persona più sincera a portata di mano, anche se era un poetucolo stropicciato di cui nessuno sapeva nulla. E insieme si mettevano a parlare di cose serie, mentre intorno l'atmosfera era annebbiata dalle chiacchiere superficiali dietro cui si nascondeva la gente.

Un contatto sincero l'avevamo avuto con i musicisti che erano stati lieti di dare un contributo al CD per il suo compleanno. Il Duca Bianco, invece, non aveva la minima idea di chi fosse Eva: sarebbe stata solo una delle migliaia di persone che ogni giorno cercavano udienza da lui. Molte delle quali, immagino, avrebbero voluto fargli sapere che le loro mogli mariti figlie figli fratelli avevano un male incurabile – e quale sollievo sarebbe stato se la star avesse cantato qualcosa per loro in punto di morte. A torto o a ragione, pensai che avvicinare Bowie in questo modo sarebbe stato in contraddizione con i valori di Eva.

A ripensarci, adesso che entrambi sono cenere, non rimpiango la decisione di non avere importunato David Bowie con la preghiera di contribuire a un CD per il compleanno di una sconosciuta malata. L'album venne bene così, e non avrei alterato l'equilibrio tra chi conosceva bene Eva, chi la conosceva vagamente e chi non la conosceva affatto.

Ma mi spiace che Eva non abbia mai avuto occasione di incontrare Bowie a qualche festival o a casa di qualche comune amico. Non sarebbe stata capace di citare più di un paio dei suoi successi, non avrebbe dato peso al suo status e l'avrebbe invitato a fare due passi all'aria aperta, se ci fosse stato troppo rumore per fare una conversazione decente. Avrebbero parlato di pittura, di Europa dell'est, di come crescere i figli – di uno dei tanti argomenti casuali che possono animare la conversazione di due persone che non seguono un filo preciso. La cosa sarebbe potuta piacere anche a lui. E, nel caso improbabile in cui si fosse cominciato a parlare di musica, magari Eva avrebbe potuto esprimere il suo apprezzamento per *Ian Fish*, *U.K. Heir*, anche se verosimilmente non avrebbe mai ricordato il titolo. Invece, avrebbe fissato senza imbarazzo i famosi occhi spaiati di Bowie, e avrebbe detto: "Sa, il pezzo con le infiltrazioni."

<sup>1</sup> Alla lettera “Ian Fish, erede del Regno Unito”: si tratta di un anagramma di Hanif Kureishi, autore del romanzo omonimo da cui è tratto il film televisivo in quattro parti diretto da Roger Michell nel 1993. (*N.d.T.*)

James Grady

“...for ever and ever”

Magari ti trovavi nel posto che tutti chiamavano la tua casa, intento a fissare il riflesso mattutino nello specchio che ti aveva intrappolato fin dalla prima volta che ti era importato qualcosa di ciò che vi si rifletteva e...

*BOOM!*

*Lo specchio diventa una finestra* piena di molte più immagini di quanto osassi figurarti *prima*.

E magari dalla radio accesa nella camera di tua sorella maggiore, oppure dalla macchina che ti passa accanto mentre cammini sul marciapiede diretto al lavoro che ti permette di vivere ma che non ti fa sentire *vivo* o mentre vai verso una scuola dove nessuno sembra in grado di dirti ciò che hai bisogno di imparare, o magari sei seduto in una gelateria o un bar o più probabilmente non ricorderai mai dove ti trovavi la prima volta che hai sentito i leggeri accordi di pianoforte che creavano un crescendo fino a un ritmo pulsante e quelle parole di certezza: “Oh yeah...”

Poi la voce vellutata di David Bowie canta *Changes*, esprimendo pensieri cui non hai mai dato forma: un trionfo dal suo album del 1971, il quarto scroscio importante in un torrenziale diluvio artistico iniziato nel 1963 e terminato solo sul letto di morte nel 2016.

“Oh yeah,” dice quella voce che senti alla radio della macchina che ti passa accanto, nello sfrecciare del tuo tempo che scivola nella *stream of warm impermanence*. Sfido qualunque uomo religioso o filosofo a eguagliare quel verso per descrivere le nostre vite. In un istante, quella nuova voce mattutina tonitruante ti domanda che cosa stai aspettando. Sa che fino a ora hai seguito un milione di strade senza uscita, fino a quando quella semplice canzone di tre minuti e mezzo intitolata *Changes* non ti ha colto

mentre ti guardavi allo specchio e ha mandato in frantumi quel vetro, che è una *finestra* su un mondo dove molto di più è possibile.

“Turn and face the strange.”

Non c'è nulla di più strano delle nostre stesse vite.

Nessuno lo sapeva meglio di David Bowie.

Nato e rinato più volte nei primi anni di quella grande forma artistica chiamata rock, il londinese Bowie sentì la sua anima rispondere al richiamo di Elvis Presley e Little Richard, assunse il nome del coltello più famoso d'America e cominciò a disorientare con la sua arte l'anno in cui i Beatles esplosero a livello planetario e un colpo di fucile fece esplodere il cranio di un presidente americano, ponendo fine a un'era in cui “il modo in cui sono le cose” poteva fingere di essere normale e non strano.

E *yeah*, Bowie è stato – è – una tra le centinaia di grandi voci che hanno riempito la nostra epoca con la loro radiofonica arte rock. I loro nomi potrebbero risuonare più forte del tuo nei tuoi ricordi e nel tuo cuore. Senti i Beatles o gli Stones, quell'illusorio grande divario di orientamenti. Four Tops o Zombies o Supremes o Creedence Clearwater Revival, da cui venne poi il grande John Fogerty. Crosby, Stills, Nash & Young. Senti Marvin e Dylan e Jackson e *BRUCE!* che catturano l'essenza di cosa significhi vivere e morire negli anni che hanno condiviso con Bowie. Leonard Cohen e Johnny Cash. Warren Zevon. Senti Chrissie Hynde, aggressiva, ed Emmylou, che lenisce le ferite. Senti Tupac. Adele. Senti migliaia di *come si chiamava?*, meteore apparse e scomparse in classifica una, due o addirittura tre volte; senti geni invisibili come Alex Chilton e John Stewart, menestrelli poeticamente fulgidi come Richard Thompson.

E tuttavia quello che senti di David Bowie viene da un universo a sé.

*Confessione:* per anni sono stato convinto che Bowie cantasse “turn and face the strain” anziché “turn and face the strange”. In quella canzone di un tempo di guerra e corruzione politica sentivo forti e chiari gli aspetti politici generazionali, ma la poesia personale impiegò più tempo per rivelarsi. Le nostre orecchie ci insegnano la canzone prima che le nostre menti ne analizzino i versi. E, anche se avevo male inteso quella parola, il suo messaggio mi arrivò e mi sembrò vero.

Il meglio dell'arte trascende i nostri errori per donarci una verità degna di essere accolta.

Il meglio dell'arte è ciò cui Bowie ha mirato fin dai primissimi giorni.

E sì, dai suoi sforzi sono scaturiti anche effetti orribili, tragici, assurdi e pure malvagi. Le fascinazioni per Hitler e altre idee politiche inumane. Un comportamento disdicevole che non fu altro che – appunto – noioso e disdicevole. La dedizione alla polvere bianca per la botta, la potenza, l'ebbrezza fino a che la polvere bianca stessa non gli è dispiaciuta. Strane manovre commerciali e onorevoli concerti di beneficenza.

Sapevamo tutto di queste cose, perché lui aveva trasformato la sua vita in arte; il buono il brutto il *ma che diavolo*: per quasi mezzo secolo è stato tutto lì dentro di lui e lì perché noi lo potessimo fare nostro.

Il sesso.

Come si può pensare a David Bowie senza pensare al sesso?

È vero, era gay, bisessuale, androgino, eterosessuale. Probabilmente ha toccato modi di essere e fare che non sono catalogati nemmeno su Google. E tutto ciò importava molto e neanche un po', perché in un certo senso lui e il suo lavoro trascendevano qualsiasi cosa immaginassimo, sognassimo e desiderassimo che il sesso rappresentasse (e quello che vi trovammo).

In più ci sono i film, i ruoli che potrebbero aver catturato la sua reale essenza senza bisogno che recitasse, le colonne sonore che hanno trasceso le loro storie: "putting out the fire with gasoline", come canta nella colonna sonora del *remake* del *Bacio della pantera*.

Non si poteva mai dire veramente chi fosse perché lui era così tanti *chi* differenti: Ziggy Stardust. L'uomo che cadde sulla Terra. Lo snello Duca Bianco.

E suonava con tutti: *Bing Crosby*! Cantò con Bing Crosby, l'ultima icona seria e scricchiolante del mondo prima della bomba atomica.

Oh, e Cher, Brian Eno, Dave Grohl, Mick Jagger, John Lennon, Annie Lennox, Iggy Pop, i Queen, Lou Reed, Robert Smith, Tina Turner, Stevie Ray Vaughan.

E me.

E te.

Io sono il tizio dai capelli argentei e gli occhi di drago che passa in macchina lungo la strada di una zona residenziale, con la mano che batte il tempo sul volante mentre canto a squarciagola e la radio a manetta spara la canzone di Bowie che strappa lacrime di rabbia piena di speranza dagli occhi di quest'uomo attempato.

Sì, d'accordo: probabilmente non è la tua canzone preferita di Bowie.

Ci sono così tante canzoni di Bowie che la tua potrebbe non avere nulla a che fare con quella, o perfino con *Changes*.

Penso ad *Ashes to Ashes*. *Under Pressure*. *Modern Love*. *China Girl*. *Rebel Rebel*.

Ma ce n'è una, c'è una canzone che parla *a* e *di*, e *dal* profondo di Bowie.

È una canzone che parla di speranza.

Di cos'altro avrebbe potuto parlare quand'era al suo meglio?

Il sesso. Dimentichiamo per un attimo la musica e la mitologia che l'uomo Bowie ha creato e pensiamo al sesso. Non che non lo cercasse con ogni mezzo. Ma dal momento in cui vide l'interezza del cuore umano in una modella somala di nome Iman, capì che la speranza era degna dello sforzo, reale e al tempo stesso illusoria e difficile da raggiungere come avevano dimostrato il precedente matrimonio e forse una o due o novemila altre relazioni. Quell'amore, quell'amore fortunatissimo con Iman, rappresenta per me la storia di David Bowie.

Ma quella storia non è il motivo per cui batto il tempo sul volante e piango lacrime di rabbiosa speranza.

Ecco un'altra confessione: Bowie non è l'unico a farmi questo effetto. Le chitarre e la rullata all'inizio di *Born to Run*? Nell'istante in cui li sento, l'eternità mi afferra. Gli accordi di chitarra che aprono *Wall of Death*? Ecco arrivare le lacrime di rabbiosa speranza. Gli *aah* punteggiati dal basso elettrico di *Don't Worry, Baby*? Chiamate il mio cardiologo.

Ma in quella particolare canzone di David Bowie, come in molto del suo lavoro, come già in Emily Dickinson e William Butler Yeats e Dante, Bowie va al di là delle parole per instillare l'emozione, e quell'emozione, con tutto il cinismo del mondo che si specchierà negli occhi d'ebano di Iman, quell'emozione è speranza, e quella canzone è *Heroes*.

*We can beat them, just for one day.*

*We can be heroes, just for one day.*

Questa è la tua vita e sei fortunato se per un giorno puoi affrontarla con il sorriso sulle labbra.

Questo è il nostro mondo infido, intriso di sangue, cannibale.

Parla di essere un eroe? Parla di alzarsi ogni mattina e andare allo specchio e scorgervi una finestra su *ciò che sarebbe stato, ciò che sarebbe potuto essere, ciò che sarebbe dovuto essere e quel cazzo che c'è adesso*.

Quella è la nostra vita.

Le canzoni migliori parlano delle nostre vite così come sono.

Di come sogniamo che siano.

Come speriamo.

*The guns shot above our heads.*

Tutto quello che abbiamo è...

La speranza.

*Though nothing will drive them away.*

Ma, cantava David Bowie, ma: *We can be heroes, just for one day.*

Ehi, sono quel tizio dai capelli argentei alla guida di una macchina che romba nella corsia accanto alla tua. E tu senti le vibrazioni attraverso i finestrini tirati su e capisci che ho la radio al massimo. Non riesci a intuire di che canzone si tratti ma quel tizio attempato, *non lasciarti scottare dai suoi occhi umidi e febbrili*, batte sul volante al ritmo della canzone che canta a squarciagola, qualcosa che dice “just for one day”.

Quello sono io.

Guarda nello specchio, come fosse una finestra sulla tua vita.

Cosa ti aiuterà a vedere David Bowie?

Rick Moody  
The Next Day\*

Una volta, alla fine degli anni novanta, David Bowie mi nominò da un palco di New York spendendo qualche complimento sul mio conto. Fu uno dei momenti più inverosimili della mia vita professionale. Apparteneva alla categoria del “sarà mica stata un’allucinazione?”, del “sarà successo veramente?”. Quella sera ero andato al concerto da solo; pertanto alla fine dell’esibizione non mi fu possibile parlare con qualcuno di quel colpo di scena. Lascero ai collezionisti di registrazioni pirata il compito di appurarne l’autenticità. In realtà ho deciso di tirare in ballo l’episodio proprio ora perché forse ci saranno persone convinte che dirò quello che sto per dire solo per riconoscenza nei confronti di David Bowie, oppure per una mania ossessivo-compulsiva verso la sua musica, giacché una volta mi ha nominato da un palco di New York.

Ma non è per queste ragioni che scrivo le righe seguenti, bensì per via di una gioia e di una meraviglia che sconfinano in un’incrollabile convinzione. Scrivo perché *The Next Day*, il recente album di David Bowie (pubblicato dalla ISO Records nel 2013 e disponibile quasi ovunque), è il capolavoro più improbabile della canzone pop degli ultimi tempi, il miglior disco che un grande nome del rock ormai ritiratosi dalle scene abbia dato alle stampe da molti anni a questa parte. Spazza via la recente ondata di album di Neil Young & Crazy Horse; è migliore di qualunque cosa abbiano fatto gli Stones dopo *Tattoo You* (che comunque di buono ha soprattutto Sonny Rollins), migliore di qualunque cosa abbia inciso Van Morrison dopo *Avalon Sunset*, o Dylan dopo *Time out of Mind*, Brian Ferry dopo *Mamouna* (che è del 1994), Joni Mitchell dopo *Mingus*, Jimi Hendrix dopo

*Electric Ladyland*, Elvis Costello dopo *Blood & Chocolate*, Paul McCartney dopo *Run Devil Run*, gli Who dopo *Who by Numbers*.

Si tratta di un capolavoro eccezionale e del tutto imprevedibile firmato da un uomo di sessantasei anni, un album che non somiglia a nulla di quanto è in circolazione nel 2013, sebbene ricordi, per certi versi, molti dei dischi migliori di David Bowie. Ma non assumiamoci il ridicolo compito di capire quale sia stato l'ultimo album praticamente perfetto di Bowie: dopo il periodo in cui l'artista era stato inattaccabile e in grado di far centro ripetutamente, divenne vittima di un vero e proprio *tiro al bersaglio*, benché molti degli album che i critici si divertivano a stroncare contenessero materiale interessante [rimando all'Appendice, in fondo al testo]: il primo disco dei Tin Machine è di gran lunga migliore di quanto chiunque fosse disposto ad ammettere all'epoca, e *Outside* è di gran lunga migliore di quanto chiunque ammettesse all'epoca, e *Black Tie*, *White Noise* è di gran lunga migliore di quanto chiunque pensasse in quegli anni, e in verità passò praticamente inosservato, e *Reality* e *Heathen* sono di gran lunga migliori di quanto chiunque li giudicasse all'epoca. E, nonostante la maggior parte della gente creda che il periodo più felice di David Bowie sia terminato con l'improbabile dominio incontrastato di *Let's Dance*, nei trent'anni che seguirono il musicista realizzò album notevoli, in gran parte sottovalutati e fraintesi.

Ciò implica quanto segue: David Bowie è un artista che deve sempre essere visto in relazione alla cultura e alla storia. Deve pubblicare l'album giusto al momento giusto e, purtroppo, allontanarsi dai riflettori dell'opinione pubblica per permetterci di apprezzarlo nel modo giusto. Nello scenario contemporaneo, di Taylor Swift, di Justin Bieber, degli One Direction, dei Maroon 5 e dell'ultimo e poco convincente album di Lil' Wayne, David Bowie sembra stagliarsi come un titano, un mastodonte della canzone – non solo per via del suo particolare contesto, ma anche perché ha realizzato un album eccelso in cui ogni brano ha in sé più passione di quanta riesca a infonderne in un disco intero la maggior parte dei musicisti. Fermi, c'è dell'altro: David Bowie *ha realizzato un album*, quando invece oggi quasi tutti gli artisti fanno qualche singolo o un paio di video su YouTube o (vedi Psy) un pezzo, un solo brano, mentre il resto delle loro uscite sono del tutto trascurabili.

Comunque sia, dire che è sparito per dieci anni è un'affermazione un tantino esagerata, dal momento che credo che l'ultima esibizione di Bowie risalga al 2006: si tratta semmai di sette anni (più o meno quanto passa tra le esibizioni di Fiona Apple), durante i quali è stato sottoposto a interventi di angioplastica e probabilmente ha pensato di morire. E ne aveva tutte le ragioni, perché stando ad alcuni racconti era collassato sul palco ed era stato costretto a ritirarsi dalle scene, ed è probabile che *non* abbia proprio voglia di tornare a esibirsi – e come dargli torto? E comunque tutta la storia dell'emissione di obbligazioni sui guadagni futuri significa che Bowie era relativamente tranquillo e che non *aveva bisogno* di pubblicare un album, non dovendo pagare gli alimenti a un paio di ex mogli, e allora per quale motivo doveva fare un disco se non aveva nulla da dimostrare?

Come ha tenuto a precisare l'ufficio stampa della Isolar, di questi tempi lui non intende incidere dischi se non ha *qualcosa da dire*: dunque adesso ha qualcosa da dire. Proprio così. Sembra avere *tanto* da dire, e molto di ciò riguarda i pensieri di un uomo che ha visto la morte da vicino (in questo senso, non diversamente dal Dylan di *Time out of Mind*) e tanto altro: la guerra, l'amore perduto, il fallimento, il conflitto romantico, il pesante fardello del passato e via dicendo – un album simile a una di quelle giornate stupefacenti in cui la linea grigia dell'orizzonte è indistinguibile dal mare, il vento ulula e si intravede un barlume di desiderio che permea la penombra.

Ebbene, Bowie, l'artista che non ha più nulla da dimostrare, ha puntualizzato di non essere disponibile a parlare di *The Next Day*, perché c'è solamente l'opera, e qualunque cosa al di là di essa rappresenta per certi versi l'argomento di questo album: vedi *The Stars (Are Out Tonight)*, in cui la mania della celebrità è una specie di devastante patologia, un tema cui Bowie è stranamente sensibile (anche nel video, imperdibile, perché è come un *piccolo film*, ed è bellissimo: [goo.gl/7z3DV](http://goo.gl/7z3DV)), nonostante in passato sia stato una star anche lui. Sulle star proiettiamo le nostre confusioni e disperazioni, sulle star proiettiamo le vite che non viviamo. Ergo, c'è soltanto l'opera, di cui il silenzio è parte, ed essa per il resto è completa, nel modo in cui è completa per Thomas Pynchon, e nel modo in cui lo era per J.D. Salinger, ma, detto ciò (e stento anch'io a crederci) sono riuscito a convincere David Bowie a concedermi alcune parole sul tema dell'album.

Insomma, l'ho convinto a consegnarmi una specie di diagramma di flusso per *The Next Day*, poiché volevo reconsiderarlo alla luce delle sue riflessioni, volevo capirne il lessico, e così gli ho chiesto se poteva consegnarmi un elenco di parole inerenti all'album, dando per scontato (come chiunque intento a sbracciarsi come un pazzo per attirare la sua attenzione) di non avere la benché minima probabilità che accettasse, perché chi diavolo sono io, se non un romanziere che ogni tanto ammazza il tempo scrivendo di musica? Invece l'elenco si è materializzato, incredibile, senza ulteriori commenti; il che è singolare e conforme allo spirito di questo album, ed è di gran lunga migliore di quanto avessi mai potuto sperare. Proprio come è Bowie, almeno per come lo vedo io: impulsivo, intuitivo, tormentato, rigido e mirabilmente ambizioso in fatto d'arte.

A mio giudizio Bowie è un artista concettuale che si è ritrovato a occuparsi di canzoni pop, e aspira a produrre una musica che va in una direzione nuova – cosa ampiamente dimostrata da questo elenco. Mi prefiggo perciò di usarlo per fare alcune osservazioni sull'incredibile valore di *The Next Day*, per spiegare che cosa credo stia cercando lui, per contribuire alle idee in gioco, per far luce su questo disco da vero fuoriclasse e per offrirgli la possibilità di godere di un successo più duraturo. Ecco ciò che David mi ha mandato (per cui lo ringrazio e colgo l'occasione per esprimergli tutta la mia gratitudine):

Effigi

Indulgenze

Anarchico

Violenza

Ctonio

Intimidazione

Vampiresco

Pantheon

Succube

Ostaggio

Transfert

Identità

Mauer

Interfaccia

Volteggio

Isolamento

Vendetta

Osmosi

Crociata

Tiranno

Dominio

Indifferenza

Miasma

Coscrittori

Profughi

Volo

Riposizionamento

Funereo

Fluire

Traccia

Balcanico

Sepoltura

Rovescio

Manipolare

Origine

Testo

Traditore

Urbano

Castigo

Tragico

Fegato

Mistificazione

L'elenco di Bowie era allineato a sinistra, forse perché lui non voleva prendersi la briga di centrarlo come ho fatto io, e non a caso aveva anche

una doppia spaziatura, presentandosi con circa lo *spazio bianco* che avete davanti agli occhi; ed è una serie di parole davvero stimolanti.

La prospettiva di parlare di questo elenco e di collegarlo ai brani di *The Next Day* è molto allettante, ma la prima cosa da fare è assaporarne la bellezza, perché è un elenco sorprendente, e comprende la parola *ctonio*, uno dei termini che prediligo – bisogna ammettere che è una parola meravigliosa, e tutta l'arte *ctonia* è eccellente, mentre quella che non ha nulla di *ctonio*, come per esempio *Don't Worry, Be Happy*, risulta piuttosto insopportabile. In questo caso, però, quando Bowie dice *ctonio*, non sta soltanto aspirando allo *ctonio*, perché si avverte la morte quasi in ogni pezzo dell'album, e Bowie, dopo l'intervento di angioplastica, può usare il suo assortimento lessicale con un senso di fiducia in se stesso appena ritrovato, sebbene ci auguriamo che le cose non stiano così e che l'artista non abbia dovuto soffrire. Ma la fiducia in se stessi con cui si affrontano le complessità della composizione lirica è una cosa positiva, e *ctonio* assume un valore personale, così come *isolamento*, una parola molto simile a Isolar, il nome dell'agenzia di management di David Bowie. Nell'elenco figurano anche *vampiresco*, *succube*, *violenza*, *funereo*, *effigi* e *sepoltura*, caso mai la parte *ctonia* non fosse abbastanza chiara, così come *ostaggio*, *manipolazione*, *traditore*, e *insediamento* e *dislocamento*, termine incredibilmente sinistro. Verso la fine, c'è l'uso difficile, se non impossibile, della parola *tragico*. Forse però sono un po' precipitoso.

### *Effigi*

Una bella cosa a proposito di *The Next Day* è il viso di David Bowie. Si è scritto spesso sul suo viso, non di rado feticizzato nel contesto della sua opera musicale, soprattutto durante il periodo tra il 1972 e il 1977 o giù di lì, quando l'artista era bellissimo, di una bellezza radiosa, rispetto a cui si mostrava indifferente (cos'altro poteva fare?). David Bowie di *L'uomo che cadde sulla Terra* era talmente bello che non si riusciva quasi a guardare, ma la sua bellezza era così rara da conferirgli un potere che forse non avrebbe avuto, che in certi ambienti finì per penalizzarlo (mi pare che in quei giorni alcune delle critiche di Lester Bangs sostenessero che Bowie speculasse sulla perfezione della sua bellezza). Dal momento che una volta lo avevo intervistato anch'io (credo fosse il 1995), posso dire che, pur

essendo un uomo di mezz'età (più giovane di quanto sia io adesso), era ancora sorprendentemente bello, anche se non somigliava a una naiade androgina. Era una persona non più giovane ma in splendida forma. Oggi è un ultrasessantenne ed è inutile negarlo, anche se a questa età non potrebbe essere più affascinante e giovanile.

L'album *The Next Day* taglia i ponti con il Bowie precedente. E la copertina del CD, che usa un tovagliolino di carta, un quadrato bianco, per coprire il David Bowie di *Heroes*, è lì che attende al varco quelli che cadrebbero nell'errore di cercare il David Bowie feticcio. Parimenti, la fotografia molto stilizzata all'interno lo ritrae con l'aria più tormentata e burbera possibile; è il bel Bowie che ora somiglia a un albatros, persino ai suoi stessi occhi, è il magrissimo androgino proveniente dallo spazio cosmico con indosso un perizoma o un vestito che è l'*effigie*; è tutti quei paranoidi cocainomani autodistruttivi che non ricordano nemmeno di aver realizzato *Station to Station*, che rilasciavano interviste completamente fatti, dicendo cose di cui in seguito si sarebbero pentiti amaramente. Quelle effigi sono *corpi lasciati decomporre in un albero cavo*, e la parte stimolante della metafora è che Bowie evidentemente sente ancora la celebre giovane vittima della propria fama, là tra le macerie, come una serie di fantasmi che lo informano su cosa debba scrivere, spettri che lui cerca continuamente di eliminare (come sul retro di *Scary Monsters*). Ma le effigi, i morti viventi, continuano a tornare, poiché tutti devono arrivare a un compromesso con la propria opera precedente, quando questa è pubblica, e qui le effigi infestano l'album, sia nei testi sia nell'effluvio di una melodia, di una trama musicale del passato che aleggia sul paesaggio cupo...

### *Indulgenze*

Credo si riferisca a quelle papali, perché non c'è nulla di *indulgente* in *The Next Day*, un album rock *con il senno di poi* (quando del rock non è rimasto più nulla). E – diversamente da *Earthling* o da *Black Tie, White Noise* – c'è ben poco di programmato in questo album, che sembra inciso prevalentemente con due chitarre basso e batteria (quando lo intervistai nel 1995, Bowie disse: "Non mi fido dell'*high tech*," anche se aveva appena collaborato con Eno in *Outside*), e questo è già di per sé notevole, perché

oggiogiorno non capita spesso di sentire un approccio d'insieme come quello dei Velvet Underground.

La mia teoria è che non di rado le ultime incisioni di un artista ritornano alle sue prime esperienze musicali: per esempio *Rock'n'Roll* di John Lennon ha il sapore della fine degli anni cinquanta e dei primi sessanta, e *Kisses on the Bottom* di Paul McCartney ha il suono delle big band, oppure pensiamo ai recenti dischi di *skiffle* e jazz di Van Morrison, o agli album di standard di Rod Stewart, e via dicendo. Bowie ha fama di essere *à la mode*, sempre aggiornato, ma in questo suo periodo poststorico non avverte più l'urgenza di essere *à la mode*, e di conseguenza qui c'è solo rock, con un po' di *chanson* (come Iggy Pop definiva un tempo la musica di Bowie) e un po' di *art rock*, e qualche rumore strano, grazie soprattutto a Gerry Leonard e David Torn (alle chitarre sperimentali) e di Tony Levin (al basso *fretless*); ma fondamentalmente è soltanto rock.

In che modo le indulgenze papali si collegano a questo album? È forse per via dei rapporti di potere a esse inerenti, per cui ricchi e influenti possono comprarsi l'accesso all'illuminazione? Si parla di quell'ingiustizia? Che razza di mondo è quello in cui l'indulgenza si può comprare? È questo l'universo distopico che Bowie ha descritto minutamente e amorevolmente anno dopo anno (per esempio in *Cygnets Committee*, da *Space Oddity*, o in *Diamond Dogs*, o in *Outside*)? Il mondo in cui tutto è potere e mancanza di potere – e guai a voi se siete dalla parte sbagliata dell'equazione?

### *Anarchico*

Il tema del conflitto militare in *The Next Day* è innegabile. *I'd Rather Be High*, spiritosa e profondamente inquietante, comincia con Nabokov in spiaggia e termina con una strofa molto più sinistra: "The Thames was black, the tower dark / I flew to Cairo, find my regiment / City's full of generals / And generals full of shit / I stumble to the graveyard and I / lay down by my parents, whisper / Just remember duckies / Everybody gets got..."<sup>2</sup> Non è lo stile pop appassionato e vagamente comico di *Modern Love*. è un testo meraviglioso: l'avversione di Bowie per la rima, emersa sin dalla trilogia di Berlino se non prima, lo lascia libero di esprimere ciò che intende dire senza dover dipendere appunto dalla rima finale (che in ogni caso non appartiene originariamente al verso inglese). è anche vero che la

tematica militare di *The Next Day* non implica necessariamente *anarchico* nel senso in cui Bowie usa il termine – “insofferente di ogni forma di governo” – ma comprende concetti come *violenza*, *funereo*, *traditore* e altri.

Quando trovo il termine *anarchico* in un contesto musicale penso sempre a come John Lydon abbia fatto rimare *antichrist* con *anarchist* pronunciando *ai* la “i” di *anarchist*. Per Lydon la pronuncia è anarchica quanto la musica. E forse c’è un modo in cui quest’accezione di *anarchico* risulta pertinente (non sto svincolando dalla questione dell’immaginario militare e bellico dell’album: ci arriveremo), poiché in *The Next Day* Bowie con due chitarre basso batteria getta tutto all’aria facendo un baccano che nessuno in età da pensione dovrebbe fare, mentre John Lydon accumula profitti immobiliari a Los Angeles (senza più darsi la pena di scrivere un’altra canzone con i Sex Pistols, e intanto riforma i PIL senza neppure uno dei membri originari). Bowie, sopravvissuto all’anno zero del punk con *Low* e *Heroes*, è più *anarchico* degli anarchici di allora ed è ancora più *anarchico* rispetto al pop del 2013, realizzando canzoni senza ritornello, senza *hooks* né rime, cosicché l’anarchia non è soltanto nella *sovversione violenta* dei temi musicali e nell’importanza storica dell’album in ambito musicale, ma anche nel modo in cui tratta la struttura della canzone, differenziandosi dalla canzone pop da quasi tutti i punti di vista...

### *Violenza*

La violenza è evidente. Ce n’è a profusione.

### *Ctonio*

La canzone *The Next Day* – introdotta da un rapido colpo di rullante che cede immediatamente il passo a un vivace intreccio di chitarra *glam* – ha in certa misura un suo *hook* (“and the next day, and the next day, and *another* day”), è incentrata sul martirio e ha qualcosa dell’antico fondamentalismo cristiano (“they whip him through the streets and alleys there,”<sup>3</sup> o “they chant for his death”<sup>4</sup>). Non è allegorica in senso cristiano, non si ispira precisamente alla Passione, ma è dotata di un forte potere evocativo. Specie nell’*hook*, che in fondo è: “three days”. L’*hook* indica proprio il numero di giorni intercorsi tra il martirio e la resurrezione. I tre

giorni in cui, secondo gli studiosi di questa particolare storia, Gesù di Nazareth dovrebbe essere sceso all'inferno per dare una rapida occhiata. Cosa c'è di più *ctonio* di una discesa agli inferi? Una canzone su una sparatoria sulla spiaggia? La morte è presente quasi in ogni brano di *The Next Day*, per quanto melodiosa, impegnata e bella sia la musica. Ciò nonostante l'album nel suo insieme non è troppo cupo: è a tratti indignato e a tratti elegiaco; in breve non accetta ciò che di *ctonio* c'è qui sulla terra, conseguenza delle difficoltà incontrate da Bowie nel periodo in cui incideva il disco, e il paradosso è quasi nietzschiano (come "il pensiero del suicidio mi ha attraversato in molte notti solitarie").

Un disco sulla morte diventa il disco di Bowie più energico e vitale da qualche decennio a questa parte. Ricordo una fase in cui Bowie lasciava che la disperazione venisse sepolta nel mixaggio (provate ad ascoltare *Always Crashing in the Same Car*: "I was going round and round in the hotel garage"), quando la disperazione era inversamente proporzionale ai toni smorzati ma, come si dice, nessuno è ateo in trincea – non di rado i pazienti del reparto di cardiologia soffrono di depressione dopo essere stati sottoposti a interventi al cuore, probabilmente non solo perché non c'è nulla che faccia pensare alla *prossimità della morte* quanto un problema cardiaco, ma forse anche perché c'è qualcosa in questo processo che richiama e innesca la sintomatologia depressiva come pochi altri disturbi fisici – e pertanto non è sbagliato pensare a *The Next Day* come a una manifestazione della sindrome postcardiologica, anche se in questo caso il postcardiologico trascende l'inerzia del depresso.

### *Intimidazione*

Siamo noi che dobbiamo sentirci intimiditi? O un po' anche Bowie? Dalla portata della sua ambizione? Dal materiale? Dal consistente numero di vittime?

### *Vampiresco*

Spesso David Bowie svia l'interpretazione autobiografica rivendicando il reportage e la narrazione come metodologie della composizione di canzoni, e nascondendosi ulteriormente nel *cut up*. Quando lo intervistai, lui

osservò che come paroliere basava circa metà del lavoro sulla tradizione del *cut up*, e all'epoca aveva persino un programma di computer che mangiava le parole risputandole poi in una forma meno referenziale; tenendo ciò a mente, è possibile sorvolare sul cantautore Bowie per meglio concentrarsi invece sull'artista concettuale e finemente *art rock*.

Potremmo rintracciare tutti i riferimenti presenti in *The Next Day*, notando per esempio che nel periodo delle registrazioni, a detta di Tony Visconti, Bowie leggeva un libro sulla storia medievale inglese, sui re e le regine (quindi forse si trattava di *Wolf Hall*), scoprendo nel sistema feudale il modello politico del sangue e della violenza. *Vampiresco* sembra alludere a un'epoca feudale, finché non deduciamo che forse si riferisce a *How Does the Grass Grow?* e al suo distico "How does the grass grow / Blood blood blood,"<sup>5</sup> o a "Waiting with my red eyes / And my stone heart,"<sup>6</sup> di sicuro una combinazione agghiacciante, nonostante quegli *ya ya ya* così pop che fungono da ritornello (evocandomi per qualche motivo il periodo in cui Bowie si avvaleva di Warren Peace come corista). E si potrebbe proseguire su questa strada scordandosi di come quasi tutta l'arte sia autobiografica: persino l'opera apparentemente giornalistica; persino il *cut up* può essere sinceramente autobiografico; anche nei suoi album passati, quando Bowie cantava in terza persona e in tono oggettivo, riusciva per certi versi a esprimere se stesso.

Per quanto mi riguarda, non sono del tutto convinto che qui, con *vampiresco* intendiamo soltanto l'Europa centrale e i vampiri in carne e ossa con scooter e abiti alla moda. È *vampiresco* anche il rifuggire di Bowie dallo scenario della cultura di massa, e da come si sentiva al suo interno, la liberazione di quel rifuggire, ponendo fine alle serie di talk show fino a tarda ora (come quelli per il Reality Tour), al dover salire ancora sul palcoscenico, ai rapporti con i tour manager, con la band, con la casa discografica (la ISO, a quanto mi par di capire, è l'etichetta personale di Bowie, e la Columbia ne è solo la licenziataria, il che significa praticamente che il disco è *autoprodotta*), e con i fan – l'ultima volta, Bowie non solo venne colpito da infarto ma fu anche raggiunto all'occhio da un "regalo" lanciato dalle prime file (e un addetto alle luci cadde da un'impalcatura e morì prima dell'inizio di un concerto). Sono certo che simili episodi siano piuttosto comuni in questi tour. Ma quando giungi alla fine, puoi lasciarti andare, puoi lasciare andare la parte *vampiresca* di essere un musicista

famoso (Robert Fripp, chitarrista in un paio di album di Bowie, usò esattamente il termine *vampiresco* per descrivere il rapporto tra musicista e fan); e in quell'abbandono c'è un'autentica libertà.

A tale proposito mi viene in mente un mio amico, uno scrittore famoso che una volta mi disse: "Non hanno idea di quanto sarebbe semplice smettere." Eppure, ciò non tiene conto del senso di vuoto che si prova a ritirarsi dalle scene. Ian Hunter, una vecchia conoscenza di Bowie, per il quale scrisse *All the Young Dudes*, inserì una canzone su questo argomento in *Rant*, l'album che segnò il suo ritorno nel 2001: si intitola *Dead Man Walking* ("What am I supposed to do now? / Crawl down the hole of monotony? / The silence is defeaning / The phone never rings..."<sup>7</sup> vedi: [youtu.be/yT6Luh-D6TY](https://youtu.be/yT6Luh-D6TY)) e descrive quel ritiro con impressionante intensità. La cosa incredibile del vampirismo è il fatto di bramarlo, di bramare l'attenzione del vampiro, il suo delizioso morso, tutte quelle parole aggressive stile *Twilight*, che non riguardano per forza adolescenti instabili nei loro rapporti con persone famose ma anche il desiderare l'*incessante rilevanza* del vampiro...

### *Pantheon*

È facile parlare del pantheon di influenze di Bowie: Anthony Newley, Nina Simone, Tom Verlaine, Lou Reed, Marlene Dietrich, Little Richard, Bing Crosby, Frank Sinatra, Judy Garland, James Osterberg, Brion Gysin, Pablo Picasso, Andy Warhol, Florian Schneider, Robert Zimmerman, Mick Jagger, John Lennon, Charles Mingus, Bette Davis, Martha Graham, Willem de Kooning, Paul Bowles, William Burroughs, Walt Whitman, George Orwell, Yoko Ono, Scott Walker, Black Francis, Legendary Stardust Cowboy; quando li elenchiamo in questo modo, *sono* come l'immenso e antico tempio di Roma, proprio di fronte a un McDonald's, opprimente, indelebile, kitsch.

### *Succube*

È interessante riflettere sul rapporto tra Bowie e la canzone d'amore, specie in questo periodo in cui a detta di tutti è un marito felicissimo e probabilmente lontano dall'epoca in cui le tentazioni o l'incostanza

facevano parte della sua vita. Lui è sempre stato un autore un po' casuale di canzoni d'amore ("You're a such a wonderful person / But you got problems / I never touch you")<sup>8</sup>, o forse l'amore si mescolava con altre preoccupazioni, più importanti, come in *Heroes*, brano incentrato su Berlino, sul Muro e sul fatto che forse alla fine l'amore non sarà sufficiente a proteggerci dai problemi politici da cui è derivata la costruzione del Muro. *China Girl* rappresenta un altro valido esempio, in cui noi supponiamo che il *middle-eight* ("I stumble into town / Just like a sacred cow / Visions of swastikas in my head / Plans for everyone")<sup>9</sup> sia uno sfogo di Bowie nei confronti del potere nei rapporti, e anche una specie di amareggiato rinnegamento di alcune cose che poteva aver detto da giovane, all'epoca in cui era meno avveduto in fatto di politica, e tuttavia cambia completamente l'idea di quella che sembra essere una canzone d'amore convenzionale.

Detto questo, ci sono alcune canzoni palesemente d'amore in *The Next Day* o, se non altro, la *ragazza* non è mai assente per molto tempo dall'equazione. Una delle migliori è intitolata *Boss of Me*. Per inciso va notato quanto risulti gradevole quando Bowie scimmietta un'espressione idiomatica statunitense (come appunto *boss of me*), e la usa come farebbe un autoctono, nonostante la propria quintessenza britannica. È effettivamente possibile che quel brano ruoti intorno al fatto di essere padre e marito, e di come assumendo tali ruoli, al di là dell'età e della fama, si rinasca come supplice e servitore, compagno di squadra, suddito; inoltre, in questo pezzo, "a smalltown girl like you", se riferito alla moglie o alla figlia di Bowie, avrebbe un sapore ironico e rientrerebbe nei parametri della visione del mondo di Bowie, noto per il suo *understatement*, per l'ironia e la teatralità brechtiana. Ma è anche possibile che io ne abbia totalmente frainteso il significato, e che *Boss of Me* sia incentrata in realtà su una persona succube, e il *middle-eight* con il suo pianto, il cielo azzurro perduto e la *cittadina morente* descrivano il modo in cui un rapporto passionale con una persona succube sia importante come archetipo delle difficoltà di una relazione lunga, del senso dell'amore nonostante tutto.

Ciò mi fa venire in mente che sostanzialmente Bowie, malgrado tutte le voci sulla sua sessualità e i momenti difficili della sua vita, si è sposato solo due volte, ed entrambi i matrimoni sono durati a lungo; ed è molto probabile che sia un uomo serio, amorevole e determinato, e che le canzoni

provengano da un luogo uguale e contrario, o forse che la storia d'amore per certi versi *fortifichi* Bowie, per il resto sensibile all'argomento e ai suoi parametri piuttosto minacciosi; e pure *Where Are We Now?*, il *singolo*, parla di questo, e va detto che anche lo stesso Tony Visconti, produttore e fonico, era perplesso sull'opportunità di pubblicare *Where Are We Know?* come singolo, perché è una *ballad*, ma non capire l'importanza di questo pezzo significa non capire del tutto Bowie.

*Where Are We Know?* rievoca apertamente l'epoca della trilogia di Berlino (per esempio nei toponimi tedeschi) e un amore di quell'epoca, un amore che divampa in un momento molto impegnativo, come emerge in modo evidente dal ritornello "walking the dead". *Where Are We Now?* è la domanda su ciò che è successo ai decenni, a tutto quello che pensavamo di fare; il che implica che a essa sia associato il dolore, che la lettura bella e controllata della melodia porta in primo piano – specie nella grande sezione basata su una cadenza plagale: "as long as there's sun, as long as there's rain, as long as there's fire, as long as there's me, as long as there's you".<sup>10</sup> Be', a dire il vero il ritornello ratifica la *fiducia nelle altre persone*, e ci sono uno stupendo assolo di chitarra di Gerry Leonard e una splendida parte di batteria; e a mio avviso questa canzone fa esattamente quello che dovrebbe fare una canzone pop: rimette in discussione le mie certezze, mi *emoziona* un po', mi spinge ad ammirare l'arte della canzone, senza mai sembrare ironica, e senza mettere Bowie in fondo all'immagine – al contrario, sembra che lui (triste nella sua rievocazione del passato) aneli a *tendere la mano*, e quel gesto non appare artificioso o meramente professionale (com'era, per esempio, negli album che seguirono *Let's Dance*), ma *spontaneo*.

*Ostaggio*

(vedi alla voce *Violenza*)

*Transfert e identità*

Mi occuperò di queste due voci insieme, perché sembrano aspetti della stessa problematica. Si collegano a un'instabilità dell'ego nel soggetto David Bowie, così come viene costruito nella sua opera. Per esempio: vi

ricordate quando Bowie, dopo *Ziggy Stardust*, ebbe qualche difficoltà a *uscire* dal personaggio? E poi, pur volendo allontanarsi da Ziggy, pur volendo sfottere Ziggy, creò nuovi personaggi, Halloween Jack, il Duca Bianco e via dicendo? Vi ricordate tutti quei personaggi? Ecco l'ovvio motivo: David Bowie è quella moltitudine di personaggi. Anzi, chi cazzo è David Bowie?

David Bowie è un nome inventato, un nome dietro cui nascondersi, perché "David Jones" non è esattamente un'immagine professionale efficace, e ogni momento delle esibizioni di David Bowie corrisponde all'adozione di un personaggio dovuta a questa carenza di identità o, diciamo, a un mirabile desiderio di proteggersi dall'assalto furioso del pubblico *vampiresco*. In entrambi i casi si può dire con sicurezza che Bowie, se avesse letto Deleuze e Guattari, avrebbe interpretato il proprio approccio come qualcosa di simile alla *schizoidentità* nell'*Anti-Edipo*, un'instabilità dell'identità ("il mostro ero io," dice *Width of a Circle*) – "abbiamo distribuito abili pseudonimi per renderci irriconoscibili. Perché abbiamo conservato i nostri nomi? Per abitudine, unicamente per abitudine" – in cui l'identità non rappresenta niente di stabilito e dipende dalla società sovraffollata in cui ci si trova (chi sono io corrisponde a chi sono con una particolare persona), mentre la *schizoidentità* di Bowie è stabilita soltanto dal suo rapporto con particolari momenti musicali: lui è ricreato dal progetto.

Credo che la domanda ruoterebbe intorno a quanto di ciò sia voluto (ricordo che Nicholas Roeg mise sull'avviso Bowie riguardo a *L'uomo che cadde sulla Terra*, dicendogli che avrebbe avuto difficoltà a staccarsi dal personaggio) e quanto sia involontario. Una delle fortune della fase avanzata della nostra vita è la stabilità che riusciamo a raggiungere, l'imperturbabilità; ed è vero che oggi Bowie pare più tranquillo di quanto non sia mai stato, assolutamente sagace, affabile e ragionevole, non il bellone vulnerabile, melodrammatico e impossibile della gioventù. Eppure: c'è un modo per cui la suddivisione e il prolungamento delle ripetizioni del conflitto e della perdita in *The Next Day*, del martirio, dell'instabilità politica e del vampirismo possono venire considerati l'ennesimo esempio della *schizoidentità* musicale, un'onesta ammissione del fatto che quest'uomo è così, che lui *non è un solo uomo* ma un esercito di uomini, e in quest'album

l'esercito di uomini è in trincea, e tutti loro impugnano fucili e coltelli, cercando disperatamente di rimanere in vita.

Che c'entra il *transfert* con tutto ciò? Be', per prima cosa devo dire di essere molto contento che questa parola sia presente nell'elenco di Bowie, perché è un termine molto complesso e suggerisce una domestichezza dell'artista con il lessico psicanalitico, e per quanto mi riguarda voglio proprio credere che David Bowie ne sia esperto. La questione è a quale genere di *transfert* ci riferiamo. Per arrivarci bisogna dedicarsi alla ecfrasi e descrivere una fotografia di Bowie in studio durante le sedute di *The Next Day*. È pazzesco, se ci penso, ma lo scorso autunno ero immerso nel mio tran tran newyorkese, impegnato a tenere alcune lezioni alla NYU e via dicendo, e a soli dieci o quindici isolati di distanza David Bowie andava in studio ogni giorno, e nessuno ne sapeva niente, né che questo album capolavoro, con il suo livello di follia e densità immaginifica quasi rilkeano, stesse prendendo forma proprio lì in mezzo a noi. A ogni modo, c'è una foto di Bowie in studio che lo ritrae lì dentro, non proprio sbarbato, in jeans e maglietta.

Ebbene, si dà il caso che questa mattina (perché in questo preciso momento, per poter scrivere queste righe, sto respirando David Bowie, mangiandolo e dormendolo) abbia guardato un video di Bowie e Annie Lennox che cantano *Under Pressure* ([youtu.be/eRyolzoi13Q](https://youtu.be/eRyolzoi13Q)) al Freddy Mercury Tribute 1992 (cui partecipò anche Liza Minnelli con un'interpretazione incantevole, per quanto bizzarra, di *We Are the Champions*), quando Bowie aveva quarantacinque anni ed era, be', un tipo incredibile, con l'abito e la capigliatura perfetti. In quell'occasione cantò alla Tony Bennett, in modo molto morbido, fino alla fine della canzone (a mio avviso *molto, molto, molto, molto bella*: non le manca nulla, dal riff di basso strepitoso alla strofa mirabile al bellissimo schioccare delle dita, e poi quando credi di averne colto il messaggio, che non è tanto più profondo di *Crazy Little Thing Called Love*, si arriva al *bridge*, che non è esattamente un *bridge* ma forse una canzone dentro la canzone, "because love's such an old-fashioned word / And love dares you to care for / The people on the edge of the night / And loves dares you to changes our way / Of caring about ourselves,"<sup>11</sup> e questa probabilmente è la prima volta in cui hai pensato che David Bowie abbia qualcosa di *profondo, importante e necessario* da dire sull'amore, e la canzone prende il volo, e ti offre la sfida

cui allude il testo), quando Annie Lennox per certi versi gli ruba un po' la scena, perché è lei a rendersi conto di quanto sia importante abitare dentro al testo, mentre Bowie non vuole rischiare, non è disposto a spingersi così lontano (non ha ancora imparato del tutto la lezione del 1992, di *Let's Dance*, ovvero se non riesci a *salvare vite* con la tua arte a cosa serve?). Eppure eccoli avvicinarsi al termine dell'esibizione, e Annie Lennox cinge David con il braccio, e non sappiamo se quel gesto faccia parte del copione, se lo stiano facendo per Freddie, ma d'un tratto il brano diventa incredibilmente *toccante*, e sembra ruotare attorno al fatto che, se non arriviamo a quella esplorazione dell'amore prima della fine della nostra vita terrena, allora abbiamo sprecato il nostro tempo, è una verità che non possiamo ignorare, e al termine dell'esibizione Annie Lennox pare asciugarsi una lacrima mentre scende dal palco, ma non Bowie: lui indossa il suo abito e sta per attaccare *All the Young Dudes* con Ian Hunter e Mick Ronson (davvero uno dei più grandi chitarristi di ogni tempo) ed è *cool*, e non rischia, canta alla grande, un professionista come sempre.

Come far quadrare queste due cose? David Bowie al Freddy Mercury Tribute, elegante, professionale, tranquillo e perfettamente abbigliato, e il David Bowie in studio nel Village con jeans e maglietta, con l'aria di chi passa la vita rintanato in uno studio di registrazione (lo stesso aspetto, l'*effigie elettrica*, appare fugacemente nel video di Tony Oursler per *Where Are We Now?* Vedi [youtu.be/QWtsV50\\_-p4](https://youtu.be/QWtsV50_-p4))? Si potrebbe dire che un paio di jeans e una maglietta sono i vestiti più adatti allo spazio buio e intenso dello studio (là dentro possono accadere cose tremende e bisogna rimanere elastici e reattivi), oppure che era solo una brutta giornata e Bowie non aveva nient'altro da mettersi, o che è *successo qualcosa* (adoro il modo in cui Joseph Heller usò questa frase nel romanzo omonimo: *È successo qualcosa*. Un romanzo è un'opera artistica ricavata da parole in cui *succede qualcosa*. Un film è un racconto fatto di celluloidi, o di uno e di zero, in cui *succede qualcosa*. Un album di canzoni è una serie di espressioni musicali in cui *succede qualcosa*. Una vita è una serie di giorni, settimane, mesi, anni, in cui *succede qualcosa*). Intendo dire che quando Bowie usa la parola *transfert* per descrivere *The Next Day* parla di fenomeni relativi a *qualcosa che sta succedendo*, in mancanza di un modo migliore di esprimere una specie di *rituale di maturazione*. *È successo qualcosa* che può darsi, oppure no, abbia a che fare con il fatto che nel 2003 l'artista lasciò il palco a causa

di dolori al petto; se è azzardato supporre che David Bowie non si esibirà più (si era già “ritirato” dalle scene), tuttavia ciò che è accaduto è qualcosa che riguarda la sfera del *transfert*, e Bowie è passato dal vedersi come musicista in scena al considerarsi, credo, uno spettatore.

Per questo *The Stars (Are out Tonight)* è così inquietante, perché Bowie sembra capire il pubblico dall'interno, e senza giudicare: “From behind their tinted window stretch / Gleaming like blackened sunshine.”<sup>12</sup> Cosa serve a un artista durante un concerto allo stadio? Deve guardare il pubblico come se non fosse un insieme umano, come se fosse assolutamente privo di esseri umani, di individui, come se non ci fosse nessuna persona là fuori, ma solo una massa ribollente di prevedibilità emotiva, e per certi versi questa negazione della dimensione umana è faticosa (credo sia parte del motivo per cui i musicisti si sballano tanto in tournée). Tuttavia, attraverso il *transfert*, Bowie ha instaurato un nuovo rapporto con il pubblico, che riesce ancora a comprendere sentendosene parte. Ammetto che ne conseguono alcune strane formulazioni: anche *The Stars (Are Out Tonight)* freme del *risentimento* delle stelle, coglie il motivo per cui gli idoli vengono costruiti solo per essere consegnati al loro crepuscolo, ma ciò non significa che Bowie non abbia fatto qualcosa di miracoloso e di raro tra i musicisti rock: ha parlato onestamente (senza sentimentalismo) della condizione dei fruitori di canzoni pop. Ed è stato gettato dentro quel pubblico, *la gente ai margini della notte*.

### *Mauer*

Questa voce dell'elenco pare ideata per cogliere in fallo l'incauto esegeta. Esiste sicuramente una città tedesca con questo nome e – dato il tema generale dello *sconvolgimento politico* presente in *The Next Day*, così come i cenni palesemente autobiografici a Berlino in *Where Are We Now?* – forse non c'è da stupirsi se un riferimento tedesco di questo genere sia presente nella serie delle intenzioni e dei pretesti di Bowie per l'album. Potremmo inserire questo riferimento sotto la voce *mistificazione*, al termine dell'elenco, che è una sorta di punto d'origine dell'opera complessiva di Bowie, se non fosse che lui aveva già citato *Mauer* (durante un simile elenco di parole che credo si riferissero all'album intitolato *Heathen*).

Cos'ha in generale la Germania che pare così pertinente alla produzione di Bowie?

Possiamo parlare del Muro, perché *Mauer* è il termine tedesco per *muro* (e ciò viene rievocato dal riferimento alla Potsdamer Platz nella sopraccitata *Where Are We Now?*), e dello scisma, dell'impoverimento, della miseria e della separazione della Germania all'epoca in cui Bowie viveva lì (con il compagno di stanza James Osterberg), possiamo parlare dei barlumi fascisti in qualunque riferimento tedesco, e delle più tarde tendenze antifasciste di Bowie (e ciò mi ricorda, vagamente, *Transcript* di Heimrad Bäcker, un testo appropriato davvero eccezionale che consiste in nient'altro che cimeli testuali dell'epoca nazista, specie dell'Olocausto, intesi come inizio dell'infinita espiazione della partecipazione giovanile di Bäcker alla gioventù nazista); Berlino è la città in cui Bowie cominciò ad allontanarsi a fatica da ciò che lo affliggeva fisicamente, e dove realizzò i suoi album migliori (diciamo fino a *Heathen*. *Reality*, *The Next Day*, dischi di retrospezione agrodolce), ed è anche un paese in ripresa, un paese riunito, un paese che oggi è obbligato a cercare di tenere compatta l'Unione europea, il che è davvero il colmo, nel contesto della Berlino che Bowie conosceva e amava.

Se tutto ciò non bastasse, nella metonimia di *Mauer* c'è anche il fatto che Mauer, in Germania, è il luogo degli scavi relativi a un certo protominide, l'*homo heidelbergensis*, che a quanto mi par di capire avrebbe un antenato in comune con l'*homo sapiens* e di Neanderthal, da cui si distingue per il *cervello più sviluppato*. Sarebbe ragionevole ipotizzare che Bowie alluda al periodo trascorso in Germania, al Muro, e a una specifica battaglia a Mauer che, causa l'incompiutezza dei miei studi di storia europea, mi sfugge completamente, ma credo sarebbe incauto pensare che *non* si stia altresì riferendo al protominide di Mauer, all'*homo heidelbergensis* e al suo *cervello più sviluppato*.

*Interfaccia e volteggio*  
(vedi alla voce *Indifferenza*)

*Isolamento*

Forse non esiste un argomento più potente di questo nella produzione musicale di David Bowie. È anche uno dei due argomenti più importanti della canzone pop: amore e isolamento. Le canzoni che parlano di desiderio (*Tears of a Clown*, *'Til I Die*, *In My Life*, *Gimme Shelter*, *We Are Never Ever Getting Back Together Again*) riguardano in verità l'isolamento. La musica fa due cose. O celebra momenti di unione o descrive accuratamente momenti di separazione. E dato che Bowie non ha scritto spesso canzoni d'amore pure e semplici, le sue sono più di frequente incentrate sull'isolamento e la separazione. O perlomeno è così se il mio ragionamento dialettico è corretto. È giusto dire che *The Next Day* è il suo disco più solitario e isolato da molto tempo a questa parte.

Con ciò non mi riferisco tanto ai due anni di segregazione nel Village per incidere l'album in segreto quanto alle preoccupazioni del disco, che non corrispondono al contesto uniforme di un *concept album* (in fondo, non ci sono tanti concept album nella sua produzione musicale) ma indicano dove lui si trovi adesso da un punto di vista tematico, e il posto in cui si trova, sia che lui stia riflettendo sulla storia sia che stia dando vita a rigide creazioni nel tipico stile bowiano in *Valentine's Day*, è uno scenario di perturbazione, di strage e di solitudine. In verità, uno dei pezzi più memorabili dell'album (che richiama deliberatamente *Five Years* e *Rock'n'Roll Suicide* di Ziggy Stardust), è *You Feel so Lonely You Could Die*, che prende in prestito un verso dall'album bianco dei Beatles e usa l'implacabile seconda persona di *Positively Fourth Street*, in cui Bowie, l'adulto ragionevole, sembra criticare aspramente un certo conoscente devastato: "I can see you as a corpse / Hanging from a beam / I can read you like a book / I can feel you falling / I can hear you moaning in your room / Oh see if I care."<sup>13</sup>

La voce è straziata e travolgente, l'esecuzione richiama il gospel (come *Five Years*), e l'uso del "tu" è talmente esagerato e brutale che non pare possibile che sia una reazione ben articolata nei confronti di una persona reale ("Oblivion shall own you / Death alone shall love you").<sup>14</sup> Nessuno è così cattivo. Pertanto: nessuna conclusione sembra soddisfacente tranne quella secondo cui Bowie sta parlando o a una categoria di persone, in senso metaforico, o per qualche motivo a se stesso. La seconda ipotesi sarebbe più eclatante, più strana, più geniale, più duratura, più sensazionale e via dicendo, e pertanto preferisco credere che lui stia

parlando a se stesso, certo, e di conseguenza con una piena consapevolezza dell'isolamento.

### *Vendetta*

La voce *Isolamento* rimanda direttamente alla questione della vendetta. Ho sostenuto spesso che la vendetta è un elemento negativo per la creazione dell'arte, perché inibisce il libero sfogo delle emozioni umane, essenziale alle imprevedibili qualità dell'arte. *Positively Fourth Street* costituisce un buon esempio di vendetta malriuscita. Qualunque cosa avesse detto l'organizzatore di concerti folk che scatenò le ire di Robert Zimmerman, per quanto sbagliato fosse il punto di vista di quel tizio, non valeva lo sdegno del testo, e francamente non apprezzeremmo *Positively Fourth Street* se non fosse per l'eccellente melodia e la perfezione da metà anni sessanta dell'arrangiamento. Il primo verso è bellissimo, ma di lì in poi la canzone precipita vertiginosamente. La vendetta, se riguarda davvero il tentativo di distruggere i propri nemici, è un impulso frivolo. Perfetto per il cortile di scuola, e per nessun altro luogo. Tuttavia provare compassione per il desiderio di vendetta è interessante ed è una forma evoluta di onestà.

*You Feel So Lonely You Could Die* è molto vicina alla tragedia vissuta da un vendicatore, a meno che non sia un esempio lacerante di introspezione. Allo stesso tempo, *If You Can See Me* è anche una canzone straziante e apocalittica, traboccante un sentimento cupo non così lontano dalla vendetta, ma con troppo dolore e indignazione morale per essere altrettanto semplice. Ho l'impressione che sia stata scritta *dalla voce dell'America* stessa. Ha un verso tronco con una parola "macedonia": "American anna fantasticalisation (sic)", probabilmente il più strano di tutto *The Next Day*, che non citerei se dovessi selezionare i testi più felici e memorabili dell'album, ma che nondimeno indica il DNA mutante della canzone, che sembra nello stile del *cut up* bowiano. *If You Can See Me* non conduce a nessun significato facilmente interpretabile, finché non raggiunge il suo drammatico apice: "I will take your lands and all that lays beneath / The dust of cold flowers prison dark of ashes / I will slaughter your kind who descend from belief / I am the spirit of greed a lord of theft / I'll burn all your books and the problems they make."<sup>15</sup> Dopo di che la

canzone, le sue rapide sincopi e il suo pulsare generato dal sintetizzatore cedono a deliziose incursioni del basso di Tony Levin.

Vendetta? Vendetta nei confronti degli orrori degli Stati Uniti d'America, patria occasionale di David Bowie? Un modo di rifarsi per la spregevole politica della nazione d'origine? Se è così, è davvero un soggetto adatto alla vendetta ed era molto tempo che Bowie non realizzava un lavoro così ben fatto (da *Young Americans*, per esempio, o da *I'm Afraid of Americans* o *This Is Not America*). Bowie ritorna all'angoscia angloamericana in *I'll Take You There*, uno dei *bonus tracks*, che è più orecchiabile e altrettanto indignata ma per certi versi meno rivoluzionaria di *If You Can See Me*. In entrambi i casi però ci spinge a cantare insieme a lui.

### *Osmosi*

Gli aspetti osmotici di *The Next Day* si trovano a diversi livelli. Per esempio, mi pare che Bowie, rifiutando prevalentemente di cantare le canzoni in pubblico o di parlarne, chieda all'apparato mediatico di comprenderle tramite un *processo osmotico*, un *flusso netto e spontaneo di molecole del solvente attraverso una membrana semipermeabile*, attrazione piuttosto che promozione. E in ciò non solo è assolutamente nel giusto, ma lo è anche in modo stupefacente, perché di questi tempi – i tempi di *American Idol*, per esempio – tenta di creare l'ambiente in cui l'album riesca a farsi valere senza *trauma da corpo contundente*, senza cioè quella volgare rete di inganni e fabulazioni che è la promozione. In tal senso, certo, ne cogliamo il significato per *osmosi*, e in virtù di nient'altro (dovrebbe essere ormai ovvio che nel mio zelo interpretativo io abbia spesso *torto* in merito alle tematiche di questi brani).

Poi c'è un altro livello di *osmosi*, che permette a questa musica di apparire meno maniacale e ipercontrollata della maggior parte della musica di oggi. È come se i musicisti, molti dei quali contribuiscono alla musica di Bowie da molto tempo (Visconti collabora con lui da quarantacinque anni, Earl Slick da quaranta, Gail Ann Dorsey da quindici), avessero assorbito per osmosi tutti i suoi album precedenti, cosicché gli stili di Bowie emergono dalla matassa delle trame – la parte di batteria di *Passenger*, quella di *Five Years*, l'*ebow* che ricorda Robert Fripp in *Heroes*, il coro che evoca

meravigliosamente l'album *Lodger* – in un modo che non fa leva sui successi passati, semmai costruisce su di essi.

L'esempio migliore di tale approccio osmotico è lo stile di Steve Elson al sax baritono. Com'è noto, lo stesso Bowie suonava un tempo il sax (un sax primitivista pur con una timbrica affascinante e piuttosto conturbante). In *The Dirty Boys* e altrove Elson ricrea le parti di sax molto semplici di Bowie e le supera con una destrezza incantevole. Non ricorda mai uno di quei sassofonisti, come David Sanborn o Clarence Clemons, che riducono tutto a un simulacro di rhythm'n'blues; Elson sembra piuttosto una specie di profugo da una seduta di Mingus o di Sun Ra, e migliora ogni canzone cui partecipa (conferisce a *The Dirty Boys* l'atmosfera weimariana e richiama alla mente sia l'eccellente *Time* di *Aladdin Sane* sia *Sweet Thing* di *Diamond Dogs*). Se l'*osmosi* è davvero questo – una riproduzione non verbale, una *membrana semipermeabile* – allora funziona proprio bene.

### *Crociata*

Credo sia quella di tipo mediorientale, religioso, sconsiderato, in cui decine di migliaia di europei devono arrivare via terra a Bisanzio e oltre, per impedire agli infedeli di conquistare Gerusalemme, mandando all'aria la maggior parte della crociata. Molte le vittime.

### *Tiranno e dominio*

(vedi alle voci *Violenza*, *Ostaggio*, *Traditore*)

### *Indifferenza*

(vedi alle voci *Interfaccia*, *Volteggio*, *Fluire*)

### *Miasma*

Il dizionario che ho a portata di mano offre il seguente esempio: “un miasma di disperazione affiorò dalle buie officine.” Mi sembra descrivere precisamente *The Next Day*, anche prima che vi ricordi che *miasma* indica “esalazioni malsane e qualsiasi fetore che vizia l'aria”, e che deriva da un verbo greco che significa “lordare, contaminare”. Nessun album di canzoni

pop ha finora ricreato l'accezione olfattiva, e sono in pochi a provarci, ma forse *The Next Day* cerca di essere sinestetico in tal senso (di qui un riferimento a Nabokov, celebre esempio di *tendenze sinestetiche*), per produrre l'equivalente musicale di un'*esalazione malsana* – oltre che del conflitto balcanico (vedi sotto), della campagna transilvanica e dei suoi non morti, della pochezza della sperimentazione americana, della Seconda guerra mondiale e via dicendo. Morte ovunque. Tutto è teso a trovare un modo giusto per suggerire *l'esalazione malsana*, anche se alla fine riesce a tradurla più che altro negli arrangiamenti piacevolmente melodici che inducono a inalare *l'esalazione malsana* senza rendersene conto. Sarebbe un'impresa ideale per un artista concettuale che lavori in ambiti nuovi in modo trasversale (e a tale proposito mi viene in mente un'intervista a Brian Eno che sentii nei primi anni novanta, in cui lui dichiarò che all'epoca la maggior parte delle sue profonde riflessioni erano incentrate sul *profumo*).

### *Coscrittori*

Non ci riferiamo alla rivista letteraria “Pressgang” della Butler University, né all'omonimo ensemble di musica irlandese di Portland, nel Maine né al programma per bambini della televisione inglese (non dimentichiamo però che Bowie ha una figlia proprio dell'età cui si rivolge quella trasmissione), ma proprio alla parola *pressgang*, banda di sgherri che costringeva con la forza i giovani all'estero ad arruolarsi nell'esercito. Come in quel brano malinconico e molto toccante rivisitato dai Fairport Convention in *Liege & Lief* (un album che ha un forte impatto su di me, e può darsi che quel disco abbia influenzato anche Bowie che, conquistando il successo come icona del *glam*, represse nei primi anni settanta parte del suo lato folk, molto più presente in *Hunky Dory* e in *Space Oddity* che per esempio in *Ziggy Stardust*): “As I was out walking along Radcliffe Highway / A recruiting party came beating my way / They enlisted me, entreated me / Until I did not know / And to the Queen's barracks they forced me to go.”<sup>16</sup>

I coscrittori sono una riserva di forza e assicurano che il potere militare non sia mai privo di personale. È una parte affascinante e sinistra della vita militare, ed è una parola persino più bella, un classico termine anglosassone risalente a quanto pare al 1690. Una cosa che ammiro di Bowie è la semplicità delle sue scelte lessicali. Come in un verso tipo

“boys, boys, it’s a sweet thing, sweet thing...”: non contiene molte sillabe, è assolutamente cantabile e dotato di un suono molto anglosassone. E forse il linguaggio stesso è il *coscrittore*, implicando una semplificazione eccessiva che minaccia di soffocare l’allusività velata e sinistra della produzione artistica di Bowie. Persino quando lui cerca di essere sinistro, è sempre presente un aspetto melodrammatico e performativo, benché magari *melodramma* non sia il termine più appropriato e, se fossi incline al poststrutturalismo, conierei una parola nuova per rendere il lato strano, misterioso e volutamente kitsch dei primi dischi di Bowie: *malodramma*.

“And in the death / As the last few corpses lay rotting on the slimy thoroughfare / The shutters lifted in inches in temperance building / High on Poacher’s Hill / And red mutant eyes gaze down on Hunger City / No more big wheels / Fleas the size of rats sucked on rats the size of cats / And ten thousand peoploids split into small tribes / Coveting the highest of the sterile skyscrapers / Like packs of dogs assaulting the glass fronts of Love-Me Avenue / Ripping and rewrapping mink and shiny silver fox, now legwarmers / Family badge of sapphire and cracked emerald / Any day now / the year of the diamond dogs / this ain’t rock and roll this is genocide.”<sup>17</sup> Non è solo l’inizio di *Diamond Dogs*, il *proemio*, collegato allo scenario devastato di *The Next Day* con il suo odore di vittime militari, ma rappresenta anche il genere di termini dell’inglese antico che spesso animano Bowie autore dei testi: *shutter*, *wheel*, *flea*, *rat*, *cat*, *tribe*, *glass*, *mink*, *fox* (a dire il vero, *flea* è protoindoeuropeo, quasi non esiste una parola più vecchia; mentre *rat* risale al sanscrito); soltanto *peoploid* sembra successivo a Geoffrey Chaucer, e in questo contesto, il contesto di semplicità lessicale, *pressgang* è un termine nato tardi (1690), perché deve aspettare lo scoppio della guerra civile inglese o della seconda rivoluzione inglese.

### *Profughi; riposizionamento; traditore*

Dato l’interesse di Bowie molto adulto per la *realpolitik* e la presenza inevitabile dei contrasti internazionali in questo album, il riferimento subliminale al conflitto tra Israele e Palestina non suona affatto strano. Va bene, forse nessuno a parte *il sottoscritto* tirerebbe in ballo Israele, la Palestina e i termini *dislocamento* e *riposizionamento*, e forse non c’è

assolutamente alcuna prova che anche un solo testo dell'album sfiori questo argomento e che Bowie abbia al riguardo una chiara posizione pubblica (benché alcuni pensino che *New Killer Star* di *Reality* vada in una direzione simile). Però è sposato con una donna somala e ha una sorellastra sposata con un egiziano, per cui risulta difficile immaginarlo indifferente al Medioriente, e, poiché in *The Next Day* si avverte una profonda compassione per le vittime del potere e della politica, tutto sommato questa mia interpretazione non sembra una grande forzatura.

Che i profughi siano musulmani della Bosnia, o cristiani copti d'Egitto, o musicisti del Mali impossibilitati a esercitare la loro arte, l'album ha la capacità strana e virtuosa di trovare una piacevole analogia tra i sofferenti in *How Does the Grass Grow*, *If You Can See Me* e *Love Is Lost*, al punto che, dopo un'indagine accurata, la prima persona della canzone pop convenzionale, "io", svanisce e Bowie pare rimosso da *The Next Day* (da qui forse l'eliminazione dalla copertina) in un modo simile al modello emersoniano. Bowie viene coinvolto così tanto nella natura intorno a sé, una natura non del tutto mirabile, questo è vero, ma comunque una natura (una natura di impoverimento, di abbandono, uno scenario di privazione, di sofferenza, una natura di rottura, uno scenario di isolamento, di dolore), da venirne risucchiato: e l'"io" diventa analogia, è quasi completamente libero dalla realtà di David Bowie, in un modo che tendiamo ad associare a scrittori di maggiore profondità spirituale come Emerson, Gary Snyder, Emily Dickinson o Robert Creeley; ma forse questa è la crescita che ha preso forma nei sette anni di silenzio e nella convalescenza dal problema cardiaco. Bowie viene risucchiato da concetti quali *dislocamento* e *riposizionamento* e vede la caccia alle streghe che ne consegue, e l'uso di un termine tanto brutto e doloroso quanto *traditore*. E questa serie di significanti fa il paio con la serie comprendente *violenza* e *ostaggio*. E con quella di *funereo* e *sepoltura*.

*Volo*

Parola nota a tutti gli uomini.

*Funereo e sepoltura*

(vedi il commento sopra sull'*angioplastica* e le caratteristiche del conflitto internazionale; vedi *ctonio*, *violenza* e *ostaggio*).

### *Fluire*

Ci dev'essere una parola nell'elenco di Bowie che procede in direzione opposta rispetto a tutti gli altri impulsi; altrimenti l'album risulterebbe assolutamente comprensibile e animato da un intento unitario, cosa improbabile non solo per David Bowie ma per chiunque. Se Bowie fosse disponibile a incontrare la stampa, i suoi addetti potrebbero rendere esplicito che questa parola non fa parte dell'elenco, perché non c'è nulla qui che sembri *fluire*, né la musica pare avere un che di *scorrevole*, essendo troppo spinosa, dirompente e vulnerabile per *fluire*.

Associo la parola *fluire* alla bowiana versione reggae di *Tonight* di Bowie e Iggy Pop, nell'album omonimo ([youtu.be/Q82T\\_-Cu6l0](https://youtu.be/Q82T_-Cu6l0)). È difficile non immaginare che Bowie fosse sconvolto e affranto all'epoca di *Tonight*; che fosse magari diventato indifferente alla sua stessa musica, tanto da permettere, se messo alle strette da un produttore, un assolo di xilofono nella canzone eponima, per conferirle uno speciale sapore caraibico, oltre a elaborati archi e fiati stile soul di Philadelphia, e naturalmente un duetto con Tina Turner. Ebbene, io personalmente apprezzo il *fluire* di questa canzone, *Tonight*, soprattutto perché contiene i versi: "No one moves / No one talks / No one thinks / No one walks tonight," che colgono perfettamente il momento in cui è uscita. Né voglio criticare quella che potrebbe benissimo essere una versione metacritica, concettuale e senza fronzoli di qualunque cosa si credeva potesse essere all'epoca un album rock, o pop. Non intendo criticare: semmai indicare la possibilità del *fluire*.

E che ne dite di *Never Let Me Down*, con il rullante passato da riverbero e *noise gate*, e la vociferata presenza di un assolo di chitarra di David Bowie? Il materiale è incoerente, e persino l'artista lo considera una caduta nella sua carriera artistica, ma diede vita ai Tin Machine (il cui primo album, come dicevo, è a mio parere superbo). *Never Let Me Down* è una perfetta incarnazione del *fluire*, privo com'è di vie di mezzo, in quanto non si preoccupa della parte *art* dell'*art rock*. Il *fluire*, allora, è un modo di affrontare la carriera ed è l'antitesi di *The Next Day*, della sua intensità strutturale e del suo rifiuto del carrierismo, che è ammirevole, travolgente,

rivoluzionario. Tuttavia non esiste un progetto artistico che non lasci intravedere il suo opposto, ed è lì che *The Next Day* mostra il suo contrario.

### *Traccia*

Si tratta di una delle parole più potenti dell'elenco bowiano, sulla quale è facile avere molto da dire. Quali generi di tracce immaginiamo di sentire in *The Next Day*? Innanzi tutto immaginiamo di sentire diverse tracce di Bowie, dal momento che ha creato la sua inimitabile visione in altri lavori della sua produzione. Ci sono le canzoni pop chitarristiche del periodo *Spiders from Mars* in *Valentine's Day* e *You Feel so Lonely You Could Die*, e le canzoni pop punk del periodo di *Lust for Life* in *Dancing Out in Space* e in *I'll Take You There*; la canzone sperimentale di *Scary Monsters* in *The Stars (Are out Tonight)*, l'incredibile stranezza di *Lodger* in *Dirty Boys* e *Love Is Lost*, e *Low* si avverte in *Plan* e in *I'd Rather Be High*, anche se queste sono solamente *tracce* di ciò che venne prima, non una vera e propria ossessione intertestuale o un'autoironia.

E sono altresì presenti tracce del periodo contemporaneo, di cose che stanno succedendo ora, che per il resto sembrerebbero del tutto assenti dall'album, come la *click track* e la batteria elettronica che ogni tanto anima la sezione percussiva impedendole di avere quel tocco leggero e umano che riusciva molto bene in passato ai batteristi di Bowie, come pure le evolute sonorità di chitarra, la chitarra *ambient* resa possibile solamente da effetti digitali di là da venire all'epoca in cui Mick Ronson suonava nelle prime incisioni di Bowie. Ci sono tracce degli anni di Bowie che avanzano (molti hanno accusato l'album di debolezza vocale ma io non la sento proprio. Al contrario! Se ne volete un esempio, ascoltate *David Live*, registrato quando le incessanti tournée diminuirono l'estensione vocale di Bowie. In *The Next Day* è mia convinzione che Bowie abbia smesso di fumare e che d'un tratto riesca a cantare come non faceva da decenni. Vi si ritrovano tutte le voci di David Bowie del passato: il cherubino di *Hunky Dory*, il cantante confidenziale di *Station to Station*, il cantante soul di *Let's Dance*). Ci sono tracce della saggezza degli anni che avanzano nelle preoccupazioni affrontate, ma non nel vigore e nella prestanza delle esibizioni. Ci sono accenni all'Europa e all'America.

Ci sono gli archi, arrangiati con particolare maestria da Tony Visconti e in alcuni casi dallo stesso Bowie, e sono *meravigliosi* e contrastano le melodie delle strofe, creando contrappunti alla George Martin di una bellezza, in termini di arrangiamento, che non mi è mai capitato di sentire negli ultimi anni. La serietà degli *arrangiamenti d'archi* riesce a esistere come traccia ma non come presunzione (ricordano anche, per esempio, gli indimenticabili arrangiamenti d'archi di Mick Ronson per *Ziggy Stardust*, *All the Young Dudes* e *Transformer*). E, come in tutti gli album di Bowie, ci sono accenni al futuro, perché quello che succede adesso non è mai così interessante per lui come invece *ciò che succederà*, si tratti della numerologia del 1984 o del millennio.

Potrei continuare all'infinito sugli aspetti gnomici dei testi, su come la frammentazione e l'allusione rendano praticamente impossibile arrivare a qualunque certezza sull'album, tanto che la *traccia*, di cui ha parlato diffusamente Derrida, sembra essere l'arte di questo disco, come se un *residuo* fosse tutto ciò di cui possiamo parlare; la frammentazione, la traccia e il *residuo* rappresentano la direzione da prendere, perché non esiste nessuna verità indiscussa e nessun indiscusso narratore della verità. Pertanto stiamo parlando da un *residuo* postdialettico, una presenza e un'assenza, come nella frase seguente: "La traccia non è una presenza, ma il simulacro di una presenza che si disloca, si sposta, si rimanda, precisamente non avviene, perché la cancellazione appartiene alla sua struttura." Il discorso contemporaneo non ha nessun *vero significato*, e nelle canzoni di Bowie i significati esistono come un susseguirsi di riferimenti; esse riguardano un flusso di significati, una collisione di significati, oppure: sono composte da tracce.

### *Balcanico*

Anche la balcanizzazione fa il paio con la traccia (vedi sopra). La balcanizzazione è la natura di tutte le cose attuali: tutte le unità si scompongono in elementi costituenti e tutti gli elementi costituenti si scompongono in ulteriori elementi costituenti, e il processo di osservazione cambia gli elementi sotto esame, cosicché la loro natura risulta insondabile. In Europa la balcanizzazione è un fenomeno ben compreso, perché è *vicina* all'Europa, è parte dell'Europa, si trova a un'estremità dell'Europa. La

balcanizzazione presenta il *principio della contaminazione*, vale a dire che è incauto escluderla, perché è probabile che essa si addentri nella vostra forza lavoro, per esempio nei gommoni e nelle flottiglie con cui gli albanesi attraversavano l'Adriatico in cerca di impiego nell'Europa occidentale. Ho visto usare il termine "balcanizzazione" in riferimento a Internet, e oggi giorno nessun luogo presenta l'istantaneità balcanizzante di Internet, dove un pubblico, non appena è identificato, viene immediatamente diviso e conquistato, in modo che nessun pubblico è più possibile e neppure la possibilità di un pubblico concreto.

Ma i Balcani sono anche una *linea di confine*, un *Mauer*, sia metaforico sia reale, tra l'Europa orientale e occidentale, fra le tradizioni dell'occidente e quelle dell'"oriente", tra Costantinopoli e Istanbul, tra l'impero austroungarico e la fitta schiera di vicini turbolenti, i serbi, i russi, gli italiani e così via. Quando Tony Visconti dice che Bowie stava leggendo anche pagine di storia mentre scriveva *The Next Day*, si può immaginare che si riferisse in parte a questa balcanizzazione. Pensiamo alla tensione di Francesco Ferdinando durante il viaggio a Sarajevo. A quanto pare era un tipo sgarbato, dedito a oscure predizioni, si divertiva a sparare agli animali, trofei di caccia, e se ne andava via, sempre in dissidio con Francesco Giuseppe, l'imperatore austroungarico; e la Mano Nera dapprima tentò di lanciargli contro una granata e poi, non riuscendovi, sparò a lui e alla moglie. Potete leggere il dialogo tra i due coniugi cliccando su [goo.gl/50SxGF](http://goo.gl/50SxGF) appena dopo essersi resi conto che erano stati raggiunti dalle pallottole. Il primo segnale della grande carneficina della Prima guerra mondiale.

### *Rovescio*

Come nei *messaggi alla rovescia*?

### *Manipolare*

Bowie ha fama di avere il pieno controllo di ciò che gli sta intorno e di essere un abile artefice del proprio mito, e non c'è stata una volta in cui non abbia realizzato l'album che aveva in mente, al meglio delle proprie capacità. Ciò fa forse di lui un manipolatore? Non ci vuole un genio per

intuire una formidabile creatività nel modo in cui ha presentato *The Next Day*. Album portato a termine senza il contributo di un'etichetta discografica, registrato nell'arco di due anni a New York in gran segreto; video girati senza fughe di notizie; una campagna di marketing virale basata sulla negazione della copertina dell'album in cui altre immagini iconiche erano nascoste dal tovagliolino bianco della copertina. È tutto incredibilmente ingegnoso e, da un punto di vista mediatico, ben concepito.

Quando nel 1995 intervistai Bowie, mi accorsi (per quanto fossi, va detto, *talmente nervoso* da non riuscire quasi a parlare) che non rispondeva mai a una domanda cui non voleva rispondere: sembrava avere le battute pronte e sapeva esattamente quali informazioni voleva trasmettere al "New York Times", per il quale scrivevo all'epoca. Quel giorno mi insegnò molto, per quanto forse pensasse di conversare con un giornalista seccante e alle prime armi. Mi insegnò molto su come agire da professionista e crederci, e fare del mio meglio perché il mio lavoro ottenga almeno una parte di quanto merita. Credo che il verbo *manipolare* abbia troppe connotazioni negative per riferirsi a ciò che Bowie fa in questo album, o nella sua carriera, ma è altrettanto giusto chiedersi: come reagisce l'artista all'industria in cui lavora? In fondo, è l'industria che *manipola*, e tocca all'artista cercare di ricavarsi uno spazio in cui poter lavorare indisturbato, per quanto possibile, contrastando le macchinazioni dell'industria multinazionale.

### *Origine e testo*

Questi due termini fanno il paio, come *rivoltella* e *stilo*, come *magnetosfera* e *raggio della morte*, come *straccetti di carne* e *papiro*, come *arbitraggio* e *guazzo*, come *rotondità* e *bubbone*, come *altimetro* e *gradiente di vento*, come *lamantino* e *vendita campionaria*. Se non c'è origine, non c'è testo, così parrebbe, ma come definiamo esattamente un'origine? Se la storia delle recenti rivoluzioni nell'Estremo Oriente ci ha insegnato qualcosa, è il fatto che un'origine può essere rimaneggiata, reinterpretata in qualunque momento, ricostituita con una forte raffica di vento e alcune pagine di calendario che si disperdono. Con il tovagliolino in copertina, Bowie intende avvertirci che non verrà rispettata *nessuna particolare origine*, che

la versione continentale svincolata della storia, in cui ci sono soltanto due tracce da interpretare di ciò che abbiamo di fronte, sarà la versione della storia oggi.

È una teologia molto anglicana, qualora volessimo vedere l'album come una sorta di testo anglicano: rispetto al nostro rapporto con il testo non accettiamo nessuna autorità esterna, nessun *porporato* ma soltanto il libro, l'album inteso come testo, e noi lì a fare i conti con esso senza interferenze, senza l'ingombrante storia del rock, senza il passato dei vari David Bowie, senza i personaggi del passato di David Bowie, senza casa discografica, senza intermediari, soltanto il libro, il testo, l'album e il modo in cui ci poniamo rispetto a esso. Il presupposto è che esiste il *testo*, la sua versione anglicana, ma se ciò di cui ci vogliamo davvero occupare è la versione destabilizzata e priva di origine dell'album di David Bowie, nonché radicalmente postmoderna, allora l'errore è pensare all'album come all'unico oggetto dell'analisi testuale. In fondo la campagna di marketing virale di *The Next Day* si prefigge proprio questo, ovvero che la cancellazione e l'annullamento di *The Next Day* possono venire applicati ad altre escrescenze della società contemporanea: basta sistemare il tovagliolino bianco sull'immagine offensiva e poi mettersi a fare il proprio lavoro silenziosi, appartati e con astuzia. Non c'è alcun testo, oppure tutto è testo, e non c'è alcun artista, dal momento che preferisce non intralciare con la sua presenza il rapporto con l'opera. Oppure: l'analisi testuale di *The Next Day*, quel grande capolavoro, non dovrebbe limitarsi a *The Next Day*, perché la tecnica e i temi del disco trascendono i confini dell'album stesso.

### *Castigo*

Un altro importante termine anglosassone di questo progetto, *comeuppance*, è una parola che acquisisce la propria forma in quanto si defila dall'uso dell'inglese standard, in questo caso statunitense, per lo meno se si dà credito alla prima occorrenza in circolazione, a firma di William Dean Howells: "I was led away, and I got my come-uppings, or the other fellow's come-uppings, for I wa'n't to blame any, and I always said so, and I guess the judge would say so too, if it were to do over again."<sup>18</sup>

È una citazione che risale alla fine degli anni ottanta del diciannovesimo secolo, e mostra l'ansia angloamericana di *The Next Day*, così come il tema

dell'ammenda punitiva (si dice che il termine inglese *comeuppance* si riferisca alla comparizione davanti a un giudice), a meno che non si accetti la versione quasi analoga del dialetto cornico (*comeuppance* nel senso di venire *fustigati*), portato negli Stati Uniti dagli emigranti dalla Cornovaglia, dove il termine trae origine dal significato che gli attribuiamo oggi. Non è molto chiaro, perché è questa la natura ambigua di *The Next Day*, se sia l'album a infliggere il castigo o se ne sia destinatario lo stesso artista, ma questo rientra nel senso paradossale dell'intero progetto. Dovrebbe esistere una differenza percepibile tra album e pubblico, tra tema e autore del testo, affinché possiamo conoscere pienamente il significato di *castigo*. E non c'è.

### *Tragico e fegato*

Con *tragico* e *fegato* arriviamo alla fine, per quanto non si possa parlare di *fine* in senso tradizionale per una serie di ragioni molto attuali e (ormai) molto comuni, vale a dire che non c'è un unico finale dell'album, poiché ci sono diversi album, diversi *bonus tracks*, a seconda di quale versione si compri in un paese anziché in un altro; un tempo queste servivano a ricompensare alcuni compratori ma oggi intendono solo suggerire che non esiste un testo canonico; per di più, se si crede alle voci di corridoio, pare che dalle sedute di *The Next Day* sia avanzato materiale sufficiente a realizzare un nuovo album. Quindi esistono molte redazioni di *The Next Day*, vestimenti e travestimenti di *The Next Day*. Una versione deluxe termina, è vero, con *I'll Take You There*, e il verso "Who will I be in the USA?" che ripete alcuni temi che riconosciamo altrove nell'album. Eppure un solo finale, un finale molto straziante e inquietante, va trovato in *Heat*, il "vero" finale se, per esempio, se ne compra un'edizione in vinile, di cui conclude il lato due. L'ultima canzone.

*Heat* rievoca lo spettro di Scott Walker. I fan avveduti si ricorderanno che Bowie rivisitò *Nite Flights* di Walker in *Black Tie*, *White Noise*, e che ebbe il ruolo di produttore di un documentario su di lui. Ma la *contaminazione reciproca* va ben oltre: anche Walker venne influenzato in modo significativo dalla trilogia berlinese di Bowie – una sua composizione di transizione intitolata *The Electrician*, presente nell'ultimo album dei Walker Brothers, recava molti degli elementi costitutivi della metodologia berlinese di Bowie (si può quasi sentire *Warszawa*, da *Low*: vedi

[youtu.be/mhQbT65qIJY](https://youtu.be/mhQbT65qIJY)); inoltre, a un certo punto Bowie fece un commento su una fidanzata che a fine anni sessanta pare preferisse la voce di Walker alla sua; ci sono altresì influenze condivise, come Jacques Brel e Kurt Weill. Bowie e Walker hanno una stessa matrice e gli album recenti di Walker – con la loro intransigente facciata antipop, i testi densi e impenetrabili, i frammenti di melodia sullo sfondo di un'estesa cacofonia non musicale, in parte incredibilmente cupi e forse molto più che cupi – sembrano orbitare attorno a Bowie, poiché lo stesso Bowie, nella sua versione più europea, somiglia un po' a Walker. Gli album di Walker hanno un lato eccezionale e soffocante, come estratti da un corrugamento delle Malebolge dantesche, dove la sofferenza è nell'ombra e i mormorii sono a malapena percepibili. A mio avviso, Walker ha un'assenza di melodia: pare improvvisare la melodia su campionamenti di macchinari industriali e sinistri bordoni. La sensazione è *tragica*. Perlomeno, è *tragica* se riusciamo a rinvigorire un po' il termine, di modo che *tragico* non appaia svuotato di senso come ogni tanto sembra.

Bowie comincia *Heat* con una specie di bordone di due accordi, suonati prevalentemente da sintetizzatori e da una deliziosa parte di basso di Gail Ann Dorsey, e il canto, nei toni più bassi del registro bowiano, rievoca il sussurro di *Lodger*, pur con un debito verso *The Electrician* di Walker. Anche i testi, con l'allusione al cane di Yukio Mishima nel primo verso ("Then we saw Mishima's dog / Trapped between the rocks / Blocking the waterfall"),<sup>19</sup> hanno la nobile ambizione di Walker. L'allusione qui è a *Neve di primavera* di Mishima, parte di una tetralogia sugli effetti dell'occidentalizzazione, intitolata *Il mare della fertilità*. *Neve di primavera* affronta principalmente gli anni che precedono di poco la Prima guerra mondiale, il che suggerirebbe – data la voce *Balkanizzazione* (sopra) e i filmati della Seconda guerra mondiale in *I'd Rather Be High* (che allude a *Il dono* di Nabokov) – che *The Next Day* costituisca una sorta di antologia di brani sul *mondo in guerra*. E il mondo in guerra è in effetti *l'obiettivo dell'album*.

E che cos'è il *fegato*, in questo caso, se non un'affermazione della portata dell'ambizione dell'album e della sua rete di conflitti globali, la maggior parte dei quali *tragici*? Ma, se le cose stanno così, non abbiamo ancora trattato in modo esaustivo il resto di *Heat*, che a tempo debito dà alla luce il suo ritornello: "And I tell my self, / I don't know who I am, and I

tell myself, / I don't know who I am,"<sup>20</sup> e poi "My father ran the prison / My father ran the prison / But I am a seer / And I am a liar..."<sup>21</sup> Questi versi alludono, nella cupezza postindustriale del brano che richiama Scott Walker, a *Neve di primavera* e a un romanzo specifico di Mishima? E devono essere considerati criptoautobiografie a opera di un artista che si nasconde quasi sempre dietro a un personaggio? Forse sono commenti più estesi a *The Next Day* nel suo complesso e all'insieme di canzoni che è l'opera di Bowie. Ecco lo scetticismo con cui dovremmo salutare quel narratore (veggente e bugiardo) della canzone pop; ecco la stirpe di quel narratore (cresciuto in una prigione visto che il padre era un direttore di carcere).

Continuo a rifletterci in relazione a *La prigione del linguaggio* di Jameson, come se il narratore dell'"ultimo brano" di *The Next Day*, quel cupo e minaccioso lamento che chiude l'album, quel capolavoro, interpretasse allegoricamente l'impossibilità di un "narratore" che potrebbe raccontare l'amore e la sua vita ma non lo fa, un narratore ambiguo sotto ogni aspetto, un soggetto di notevole tormento, frizione, dolore, violenza, terrore, che è veggente, bugiardo o entrambi, le cui uniche enunciazioni linguistiche sono all'interno di una tradizione di reclusione. La verità difficile da scandagliare di *The Next Day* è che riesce a essere tutte queste cose: straziante, oscura, violenta, intransigente; una specie di sintesi di carriera, pur essendo armoniosa e persino cantabile in moltissimi brani.

Quanti album comprate oggi in cui ogni parte del disco ha questo impatto impressionante? Ci sono così tante canzoni indimenticabili in *The Next Day* che è difficile smettere di ascoltarlo. Più attenzione gli prestate, più strati rivela. All'inizio non riuscivo a capire *Where Are We Now?*, mi sembrava troppo dolce, poi invece mi parve tutt'altro e me ne innamorai. All'inizio pensai che *If You Can See Me* fosse un po' dark, poi imparai ad apprezzarne le sincopi e il *phaser* e il riverbero rovesciato. All'inizio non colsi il *chorus* incredibilmente trascinante di *Dancing Out in Space*, poi non riuscivo a smettere di cantarla e non mi resi conto di quanto le parole si scoprissero in modo insolito ogni volta che la riascoltavo. Mai un album si è rivelato tanto restio all'interpretazione quanto *The Next Day*, e così sicuro di sé e irriducibile. Non accade proprio. Non oggi. L'artista eccezionalmente dotato che lo ha realizzato ha avuto un bel *fegato*. Indubbiamente.

## *Mistificazione*

Mistificazione e trionfalismo. Mistificazione e populismo. Mistificazione e reificazione. Mistificazione e conflitto. Mistificazione e rischi delle droghe psicoattive. Mistificazione e riproduzione. Mistificazione e altri racconti. Mistificazione e ambiguità della letteratura europea. Mistificazione e realtà. Mistificazione e assenza di agenti sociali. Mistificazione e paura. Mistificazione e ripugnanza. Mistificazione e le origini dei soldi. Mistificazione e segretezza. Mistificazione e oncosoppressori. Mistificazione e gioia. Mistificazione e capro espiatorio. Mistificazione e l'inutilmente soffocante. Mistificazione ed estetica. Mistificazione e controllo sociale. Mistificazione e russi. Mistificazione e migliore alimentazione. Mistificazione e demistificazione. Mistificazione e reato. Mistificazione e catastrofe. Mistificazione e geografia urbana. Mistificazione e ragionevole garanzia. Mistificazione e moralità. Mistificazione e timido sentimento. Mistificazione e creazionismo. Mistificazione e la soluzione semplice. Mistificazione e fraintendimento. Mistificazione e il drago giallo. Mistificazione e ideologia. Mistificazione e irrazionalità. Mistificazione e falsa consapevolezza. Mistificazione e indeterminazione. Mistificazione e paternalismo ingiustificato. Mistificazione e la nostra esperienza delle vittime. Mistificazione e perversione sotto il velo. Mistificazione e xenofobia. Mistificazione e speranza.

## Appendice

Un mio amico mi ha lanciato una sfida chiedendomi di pensare al Bowie più recente in senso antologico, come un modo per individuare quante siano le gemme ancora da analizzare. Così al termine di questo saggio ho elaborato un'antologia fittizia di Bowie dal 1990 a oggi, intitolata *Outsider Artist*. È in ordine cronologico (poiché fare diversamente significherebbe applicare a questi magnifici pezzi più arte del necessario) e forse questi appunti possono fungere in parte da *note di copertina*. Rimettetevi ad ascoltare queste canzoni, le vecchie come le nuove, perché meritano la vostra attenzione.

1. *Crack City*, da *Tin Machine*
2. *I Feel Free*, da *Black Tie, White Noise*

3. *Jump They Say*, da *Black Tie, White Noise*
4. *The Buddha of Suburbia* da *The Buddha of Suburbia*
5. *The Hearts Filthy Lesson*, da *Outside*
6. *Hallo Spaceboy*, da *Outside*
7. *Strangers When We Meet*, da *Outside*
8. *Little Wonder*, da *Earthling*
9. *I'm Afraid of Americans* (Nine Inch Nails V1 Mix), da *Earthling*
10. *The Pretty Things Are Going to Hell* (Stigmata Film Version), da *Hours*
11. *Slow Burn*, da *Heathen*
12. *I Took a Trip on a Gemini Spaceship*, da *Heathen*
13. *New Killer Star*, da *Reality*
14. *Try Some, Buy Some*, da *Reality*
15. *Bring Me the Disco King*, da *Reality*
16. *Five Years*, da *A Reality Tour*
17. *Under Pressure*, da *A Reality Tour*
18. *Breaking Glass*, da *A Reality Tour*
19. *The Next Day*, da *The Next Day*
20. *Where Are We Now*, da *The Next Day*
21. *Valentine's Day*, da *The Next Day*
22. *I'll Take You There* (bonus track), da *The Next Day*

\* Ho scritto questo testo in occasione dell'uscita del penultimo album di David Bowie, *The Next Day*. Visto che lo conoscevo, gli chiesi tramite il suo agente se potessimo parlare del disco, che mi era piaciuto molto.

Fu l'unica "intervista" che rilasciò per *The Next Day* e, poiché morì prima di poter presentare *Blackstar*, questa è anche l'ultima dichiarazione pubblica di Bowie sul suo lavoro.

<sup>2</sup> Il Tamigi era nero, la torre scura / Sono volato a Il Cairo, trovo il mio reggimento / La città è piena di generali / E i generali pieni di merda / Mi imbatto per caso nel cimitero e / mi corico accanto ai miei genitori, sussurro / ricordate miei cari / toccherà a tutti...

<sup>3</sup> Lo frustano per le strade e per i vicoli.

<sup>4</sup> Cantano per la sua morte.

<sup>5</sup> Come cresce l'erba / Col sangue sangue sangue.

<sup>6</sup> Aspettando con i miei occhi rossi / E il mio cuore di pietra.

<sup>7</sup> Cosa dovrei fare adesso? / Strisciare lungo il cunicolo della monotonia? / Il silenzio è assordante / Il telefono non squilla mai...

<sup>8</sup> Sei una persona così meravigliosa / Ma hai dei problemi / Non ti toccherò mai.

<sup>9</sup> Mi ritrovo in città / Come una mucca sacra / Visioni di svastiche nella mia testa / Piani per tutti.

<sup>10</sup> Finché ci sarà il sole, finché ci sarà la pioggia, finché ci sarà il fuoco, finché ci sarò io, finché ci sarai tu.

<sup>11</sup> Perché amore è una parola ormai così antiquata / E l'amore ti incoraggia a prenderti cura / Delle persone ai margini della notte / E l'amore ti incoraggia a cambiare il nostro modo / di preoccuparci di noi stessi.

<sup>12</sup> Da dietro i loro finestrini oscurati / Luccicando come un sole oscurato.

<sup>13</sup> Ti vedo come un cadavere / Appeso a una trave / Ti leggo come un libro / Ti sento cadere / Sento i gemiti nella tua camera / Oh, tanto non mi interessa..."

<sup>14</sup> L'oblio ti avrà / La morte soltanto ti amerà.

<sup>15</sup> Prenderò le tue terre e tutto quello che giace sotto / La polvere di fiori freddi prigioniera di ceneri scure / Massacrerò la gente simile a te che discende dalla fede / Sono lo spirito della cupidigia un signore del furto / Brucerò tutti i tuoi libri e i problemi che creano.

<sup>16</sup> Mentre camminavo lungo la Radcliffe Highway / Una squadra di reclutamento si avvicinò nella mia direzione / Mi arruolarono / Mi supplicarono / Per non so quanto tempo / E mi costrinsero ad andare alla caserma Queen.

<sup>17</sup> E nella morte / Mentre gli ultimi cadaveri marcivano nella via melmosa / Le persiane si alzarono di qualche centimetro nel Palazzo della Temperanza / Là sulla Collina del Cacciatore / E rossi occhi mutanti fissarono la Città della Fame / Niente più pezzi grossi / Pulci grandi come ratti / Succhiavano il sangue di ratti grandi come gatti / E diecimila umanoidi, suddivisi in sparute tribù / Bramavano il più alto degli sterili grattacieli / Come branchi di cani all'assalto delle vetrine in Via Amor Mio / Strappando e riannodando visoni e lucenti volpi argentate ormai scaldamuscoli / Stemma di famiglia di zaffiro e smeraldo scheggiato. / Da un giorno all'altro / L'Anno dei Cani di Diamante / "Questo non è Rock'n'Roll: / Questo è Genocidio!"

<sup>18</sup> "Venni portato via, ed ebbi il mio castigo, o quello di un altro uomo, perché non incolperò nessuno, e ho sempre detto così, e credo che lo direbbe anche il giudice, se si dovesse ripetere ancora." (N.d.T.)

<sup>19</sup> Vedemmo poi il cane di Mishima / Intrappolato fra le rocce / Bloccare la cascata.

<sup>20</sup> E mi dico / Non so chi sono, e mi dico / non so chi sono.

<sup>21</sup> Mio padre dirigeva la prigioniera / Mio padre dirigeva la prigioniera / Ma sono un veggente / Sono un bugiardo.

Carlo Verdone  
David Bowie è morto

Nel momento in cui appresi la notizia, dentro di me risuonò lo stridente rumore dello strappo di una puntina sul vinile. Perché Bowie è legato indissolubilmente a un'epoca in cui le opere musicali erano denominate *album* e non, banalmente, CD. Oggi si dice: "Hai ascoltato l'ultimo CD dei Coldplay?" come se il supporto, quell'anonimo dischetto di plastica, fosse la creazione dell'artista. Vogliamo mettere *album*? L'album inteso come raccoglitore di suoni, composizioni, canzoni, sostenuto da una profumata copertina, spesso apribile, il cui interno rivelava testi e fotografie. E Bowie era un maestro indiscutibile nel suscitare stupore o sconcerto sin dalle copertine, quelle copertine che hanno popolato il mio immaginario di adolescente degli anni sessanta folgorato sulla via del rock.

A quei tempi compravo i 45 giri di Peppino Di Capri, Richard Anthony, Michele e pensavo che tutto finisse lì; poi arrivò nel 1963 *Please Please Me* dei Beatles e, poco dopo, *She Loves You*, e in quell'istante si fece largo la consapevolezza che la musica stava cambiando. A Roma, in corso Vittorio, c'era un bellissimo negozio di dischi la cui vetrina era piena di long playing e 45 giri di ultima uscita. Restavo fuori per ore a guardare imbambolato quella moltitudine di facce e colori che avrei desiderato portare dritto a casa. Un giorno vidi in bella mostra *Twist and Shout* e rimasi nuovamente colpito da quei quattro ragazzi, ben vestiti con abiti scuri ma con un taglio di capelli stravagante che accompagnava il senso di una rivoluzione non solo musicale. All'interno del negozio c'erano tre cabine dove si provava il disco: se ti piaceva lo portavi a casa; altrimenti salutavi e te ne andavi. Talvolta capitava che il proprietario s'incazzasse perché alcuni ragazzi entravano lì soltanto per scroccare ascolti in cabina o per passare il tempo

quando facevano sega a scuola. Mi rovinai per i Beatles, perché spesi la bellezza di circa quattrocento lire e ricordo ancora la faccia atterrita dei miei quando mi ritirai a casa con quel prezioso trofeo! Chi mi diede soddisfazione fu mio fratello Luca che, appena misi il disco sul piatto, si fiondò in camera urlando: “Ma questa canzone è favolosa!”

Da quel giorno cominciai ad addentrarmi nel mondo della musica rock, tra dispendiosi acquisti di vinili e riviste specializzate come “Big” e, anni dopo, “Ciao 2001”. Il primo a sostenere quella mia crescente passione fu mio padre che tre anni dopo, nel 1966, mi portò dall’America due album ai quali sono assai legato: *Blonde on Blonde* di Bob Dylan e *Sunshine Superman* di Donovan. Grazie alle letture, alla radio e ad alcuni amici più informati di me, scoprii gruppi più tosti come i Kinks e gli Who, la psichedelia dei Jefferson Airplane e dei Quicksilver Messenger Service, le sperimentazioni dei Beatles tra *Love Me Do*, *Sgt Pepper’s* e *I Am the Walrus*, ma anche i raffinati arrangiamenti vocali di The Mamas & The Papas.

In quegli anni Roma era piena di gruppi, formati da compagni di scuola o di università che – pur di suonare – si riunivano in stanze misere o cantine umide. Passeggiavi per strada e, inevitabilmente, sentivi un ritmico *tum pa tum tum pa* provenire da una finestra socchiusa o da un sottoscala, ma anche i “li mortacci” di persone esauste per quel fracasso. C’erano unione, condivisione, fermento, e la voglia di partecipare a quelle sedute era irrefrenabile. Per questo supplicai mia madre di comprarmi una chitarra Ricordi di cui non potrò mai dimenticare il manico durissimo e il suono terrificante. Nonostante l’impegno, sentivo però di non avere dimestichezza con quello strumento e la mia attenzione era sempre più rivolta verso la batteria. A quei tempi andavo spesso al Piper Club, dove arrivavano artisti formidabili come i Pink Floyd, gli Who, Steve Winwood e anche David Bowie. Ero ipnotizzato dall’esaltante motore delle percussioni e dalla prestanza del batterista che, alla fine del concerto, era più sfiancato di un calciatore.

Così convinsi mio padre a comprarmi una batteria Hollywood, un regalo immeritatissimo poiché quell’anno fui penosamente bocciato a scuola. Subito misi in piedi i Soundplayers (successivamente Voodoo), un gruppo formato da batteria, chitarra, basso e cantante, dove il più scarso ero proprio io! *Bandiera gialla*, il programma radiofonico di Arbore e Boncompagni, fu per me fondamentale perché proponeva pezzi inconsueti

rispetto a quelli che andavano solitamente in onda. Basti pensare che perfino al cinema portavo con me una radio a transistor con auricolare per sapere i vincitori della puntata. Non dimenticherò mai le scariche di adrenalina che si susseguivano a ogni passaggio di *Don't Bring Me Down* degli Animals, di *Gloria* dei Them, o di alcuni pezzi di John Mayall con il portentoso Mick Taylor. Come non dimenticherò la piacevole confusione in cui precipitai nell'ascoltare, pochi anni dopo, *Life on Mars* di un "certo" David Bowie. Trovai l'interpretazione vocale di irripetibile, impareggiabile, intensità; impreziosita dal pianoforte di Rick Wakeman e da un elegante arrangiamento per archi e timpani.

Quando vidi su una rivista la foto di Bowie, quasi mi fece paura! Non riuscivo a comprendere come un uomo si potesse trasformare fino a quel punto e, soprattutto, mi sfuggiva il senso. Eppure ero terribilmente affascinato da quel personaggio, anche perché mi sembrava il sintomo evidente di una musica che stava deviando verso l'ambiguità e la spettacolarizzazione dell'apparenza. Cominciai a seguirlo e, strada facendo, ad amarlo molto perché era completamente avulso da tutto il resto. Non assomigliava a nessuno, era un artista di rottura, un navigatore solitario che mescolava blues, jazz, rock, psichedelia e ne veniva fuori una musica che per i primi dieci secondi sembrava facile, ma poi finiva inevitabilmente per stupire.

*Aladdin Sane* è il disco che amo di più (insieme a *Hunky Dory*, *Low* e *Outside*) e la foto di copertina è già di per sé un manifesto programmatico, poiché Bowie stesso diventa un'opera d'arte moderna: un uomo a torso nudo con i capelli tinti di rosso acceso, lo sguardo rivolto verso il basso, il viso tagliato in due da un fulmine, come a sottolineare il suo dualismo artistico e umano. Le sue sembianze diventavano importanti quanto la sua stessa musica. Il "corpo cantante" era la proiezione, la realizzazione di un progetto artistico globale dove confluivano le sue diverse anime: quella del musicista pop rock e quella dell'artista *tout court*. Era l'opera di se stesso, una sorta d'installazione vivente che non ammetteva indecisioni: o si ammirava o si detestava. Di questo doveva tutto alla frequentazione del grande Lindsay Kemp, che gli aveva insegnato il linguaggio del corpo, il controllo del gesto, la grazia, l'elasticità, il senso di ogni movimento.

Diverse volte ho cercato di capire la fonte d'ispirazione di Bowie, ma sono poi giunto alla conclusione che non abbia imitato nessuno.

L'ispirazione nasceva da una creatività pulsante, incontenibile, autorigenerante perché si nutriva delle molteplici esperienze acquisite. Era un uomo dai mille volti e dalle mille anime: Ziggy Stardust, Halloween Jack, Thin White Duke, Nathan Adler e, nonostante la sua evidente presunzione, era capace di rendere omaggio alla musica che lo aveva formato. Penso all'album *Pin Ups*, dove propose in chiave alquanto personale canzoni che lui amava, tipo *See Emily Play* dei Pink Floyd e *I Can't Explain* degli Who. Apprezzai molto quel disco perché da un lato confermava la sua complessità musicale e dall'altro era un ringraziamento a coloro che lo avevano guidato nel mondo del rock. Era una forma di modestia ma anche di profonda cultura perché lui era un uomo estremamente e apertamente erudito. La sua multiformità andava di pari passo con i suoi interessi culturali che influenzavano musica, testi, gesti, l'apparato scenografico dei suoi concerti e anche le dichiarazioni che rilasciava durante le interviste. Era difficile da abbordare, scostante, altezzoso, ma prevedibile e banale mai.

In tal senso fu un disco sorprendente e innovativo come *Station to Station* – nato tra fiumi di cocaina e letture occultistiche – a spianare la strada alla trilogia berlinese di *Low*, *Heroes* e *Lodger*, la cui riuscita si deve anche alla collaborazione con il geniale Brian Eno, che manipolò i suoni per esaltare o mitigare la voce di Bowie. *Heroes* è una delle canzoni più belle della storia, ma le laceranti sonorità *ambient* di *Subterraneans*, coadiuvate da un malinconico sassofono, mirano al cuore. Di quanto fossero rilevanti quelle opere si accorse un prodigio della musica contemporanea come Philip Glass, che scrisse ben due sinfonie basate su *Low* e *Heroes*.

Bowie era un aspiratore di tutti i suoni che fluttuavano nell'aria, un contenitore di tanti generi che si aggregavano in uno soltanto: il suo. A ogni album "minore" eri certo che nel successivo avrebbe spiazzato con un capolavoro; magari il capolavoro non arrivava, però, come minimo, ti stupiva perché non era uguale al precedente!

Riusciva a modulare la voce come pochi altri, passando con disinvoltura dai toni alti a quelli bassi. In seguito all'ascolto di *Look Back in Anger* (in *Lodger*) finii per elaborare una simmetria tra Bowie e un artista che adoro particolarmente: Scott Walker. Sono due pianeti diversi, due poli opposti: uno ha vissuto le luci della gloria, della ricchezza, e l'altro il buio del fallimento e della depressione che ha esorcizzato attraverso opere

sperimentali, sgradevoli, conturbanti, estreme, che lo hanno portato a essere il Francis Bacon della musica.

Bowie ha sempre citato Walker come “magnifico cantante e compositore” ma le loro vite s’incrociarono anche nella sfera privata. Lessi in un’intervista che, intorno ai primi anni settanta, Bowie si era innamorato di una ex di Scott Walker, la quale lo aveva posto subito di fronte a un tragico confronto. Infatti ogni sera in cui lui andava a casa della ragazza, portava con sé i nastri delle canzoni da farle ascoltare mentre facevano l’amore; fatto sta che, dopo una manciata di minuti di attenzione, la giovane si alzava e metteva sul piatto un disco di Walker! Provate a immaginare il dramma del povero Bowie che doveva ogni notte vivere la frustrante situazione in cui la sua fidanzata ostentava noncuranza per le sue belle canzoni soltanto perché la musica dell’ex compagno – ormai in crisi di vendite – la faceva “stare bene”. Tutti penserebbero che un tipo vanitoso e sicuro di sé come Bowie sarebbe andato subito via sbattendo la porta, non prima di aver sparato qualche insulto, fracassato il giradischi e scaraventato in aria tutti i dischi di Scott Walker. Invece no: la cosa incredibile è che, suo malgrado, Bowie non solo aveva continuato a frequentare la ragazza, ma si era addirittura fatto una cultura sulle canzoni di colui che ormai era la sua nemesi.

Da quel momento – attraverso le sue composizioni e la sua voce baritonale, calda, pastosa e potente – aveva cominciato a comprendere la maestria di Walker. Quando questi aveva pubblicato nel 1978, con i Walker Brothers, l’album *Nite Flights*, Bowie disse: “Ogni tanto nella musica rock escono gioielli che ti cambiano il corso della vita. Con *Nite Flights* ho compreso la grandezza di Scott Walker nella composizione.”

Che non dicesse il falso lo dimostrò quindici anni dopo nell’album *Black Tie White Noise*, rendendo omaggio a *Nite Flights* con una personalissima e sentita rivisitazione. E quale sincero e profondo rispetto provasse nei confronti del collega è testimoniato dalla partecipazione come coproduttore allo splendido documentario *Scott Walker: 30 Century Man*. Con quel gesto umile e generoso è come se Bowie avesse aiutato un suo alter ego di pari, enorme talento, ingiustamente sopraffatto dalle avversità della vita.

Detto sinceramente, il Bowie degli anni ottanta mi deluse. *Let’s Dance* fu un disco di grandissimo successo, buono da ascoltare in auto, prodotto da

un gigante del pop come Nile Rodgers, arricchito dalla chitarra del grande Stevie Ray Vaughan, ma segnò anche il punto di partenza di un crollo artistico e critico che sarebbe durato per l'intero decennio. Per questo ritengo che l'esperienza dei Tin Machine sia stata indispensabile per ritrovare se stesso, ritornando all'essenzialità del rock. Quello che si suonava nei piccoli locali del Regno Unito. Andai a vedere il concerto del gruppo al Teatro Smeraldo di Milano nel 1991, insieme a Margherita Buy, e fu per me una sorpresa trovare Bowie con un look misurato ed elegante, circondato solo dai suoi compagni di gruppo all'interno di una scenografia spoglia, senza effetti di luce: era un Bowie sereno, autentico, completamente disintossicato dal Bowie rockstar dei vizi e degli eccessi. Non accennò ad alcun brano del vecchio repertorio; interagì simpaticamente con il pubblico e, a grande richiesta, ritornò sul palco a torso nudo per un bis.

A fine spettacolo incontrai Gianni Versace che, gentilmente, invitò Margherita e me a una cena a casa sua cui avrebbero partecipato Bowie e la futura moglie Iman. Da fan scatenato quale ero (e sono), non mi feci pregare e accettai con entusiasmo, nonostante le rimostanze di Margherita che non si riteneva abbastanza elegante per una serata del genere. Non potrò mai dimenticare il batticuore quando Versace mi prese sottobraccio dicendomi: "Vieni, Carlo, che ti presento David."

Mentre percorrevo la sala, vidi che Bowie era intento a osservare alcuni quadri. Casa Versace era un'incredibile pinacoteca dove potevi trovare pezzi assiri, mesopotamici, egizi, romani, tele del Settecento, dell'Ottocento e tante altre meravigliose opere d'arte.

"Scusa, David," fece Gianni distogliendo la sua attenzione con delicatezza. "Ti presento un amico, Carlo Verdone; è un bravissimo regista."

Lui mi osservò abbozzando un sorriso e mi strinse la mano. Gli spiegai che stavo girando un film (*Maledetto il giorno che t'ho incontrato*) il cui protagonista era un biografo di rockstar defunte che indagava sulla morte di Jimi Hendrix e lui ascoltò piuttosto interessato. Poi ritornò da Versace e questi iniziò a mostrargli altri esemplari della sua collezione. Mi avvicinai a loro con discrezione e avvertii che la conversazione stava deviando, non so come, su Nicolas Poussin.

"Conosco una persona che vive in un appartamento a Roma con i soffitti affrescati da Poussin," dissi con finta nonchalance. "È un amico di

mio fratello.”

“Vorrei vedere quell'appartamento,” rispose Bowie voltandosi verso di me. “Sarei felice se lei potesse organizzare per me una visita. È un appassionato d'arte, signor Verdone?”

“Molto, anche perché mio padre è uno studioso dell'arte e, in particolar modo, delle avanguardie come il futurismo.”

Nel sentire la parola “futurismo,” Bowie socchiuse gli occhi, tirò un respiro e sussurrò: “I love Prampolini and Depero.”

Rimasi a bocca aperta perché per la prima volta non avevo sentito i nomi di Balla, Boccioni e Carrà, bensì quelli di due futuristi importanti ma più “appartati”.

“Mio padre possiede l'unica statua in bronzo di Prampolini e io un bellissimo olio di Depero che mi richiedono in tante mostre,” replicai con orgoglio.

Attaccammo a conversare piacevolmente di pittura e, da parte mia, evitai accuratamente di divagare sull'arte contemporanea americana, inglese e francese. Ero fermo sulla pittura italiana e tuttavia non c'era un artista a lui sconosciuto. Tant'è che alla fine chiesi a Versace come una rockstar di quel livello, sempre piena d'impegni, potesse avere una cultura così vasta sulla materia. E lui mi spiegò che per un paio di mesi all'anno Bowie andava in giro per il mondo a vedere le più importanti mostre, guidato da un famosissimo storico dell'arte di Harvard che gli spiegava tutto. Durante quei viaggi si estraniava totalmente dal mondo della musica per immergersi in quello dell'arte.

Purtroppo, dopo lo stupore, sopraggiunse l'incazzatura. Poiché in quel periodo ero totalmente preso dalla musica di David Sylvian, mi avvicinai nuovamente a Bowie chiedendogli cosa ne pensasse, anche perché avevano in comune il film *Furyo* di Nagisa Oshima.

“David Sylvian... mmm...” e alzò il sopracciglio.

“Forse non le piace?”

Non rispose.

A un metro da noi si trovava Reeves Gabrels, il chitarrista dei Tin Machine, che chiese a Bowie chi fosse Sylvian.

E lui: “Mah... Un cantante biondo, che ama truccarsi e vestirsi come una donna; stava in un gruppo curioso di nome Japan.”

“Ma non vi siete conosciuti ai tempi di *Furyo*? Sylvian scrisse con Sakamoto il tema principale del film, *Forbidden Colours*,” obiettai attonito.

Non rispose.

Sul momento rimasi malissimo, primo perché i Japan erano un gruppo formato da musicisti finissimi come Richard Barbieri, Mick Karn, Steve Jansen e poi perché ormai Sylvian non si truccava più, si era allontanato dal *glam rock*, era un uomo di grande cultura e aveva inciso ben tre album capolavoro come *Brilliant Trees*, *Gone to Earth* e *Secrets of the Beehive*. Non andai oltre poiché avevo intuito che non voleva neppure sentirlo nominare; poi meditai su certe assurde antipatie che fanno parte del divismo: se non ci fossero, sarebbe tutto molto insipido. Salutai Bowie e mi avviai verso la porta per andare via: si era fatto molto tardi e in mattinata mi aspettavano le riprese del film. Andai a prendere Margherita e la trovai agitata. “Cosa è successo?” le chiesi preoccupato.

E lei, che gesticolava indicando un divano: “Iman, la donna di Bowie, si è seduta sulla mia giacchetta. La vedi? Si trova proprio sotto il suo culo. E ora che faccio?”

“Le chiedi gentilmente di alzarsi.”

“Noooo! Diglielo tu. Io non lo posso fare. Mi vergogno troppo.”

Siccome Iman stava discutendo animatamente con un’amica di Versace, fummo costretti ad aspettare mezz’ora sperando che la smettesse, ma non ci fu verso.

“Margherita, andiamo; è tardi,” supplicai.

“Vai tu, vai tu, vai tu, ti prego!”

Alla fine mi scocciai, mi avvicinai spedito al divano, chiesi con calma a Iman di sollevarsi per recuperare la giacchetta e lei, senza neppure degnare di uno sguardo, eseguì infastidita consegnandola tutta stropicciata.

“Ma tu guarda ’sta cafona che m’ha rovinato la giacchetta e manco mi ha chiesto scusa!!!” sbottò Margherita mentre varcava la porta. Ma passò tutto presto, perché appena giunti in strada iniziammo a cantare allegramente *Absolute Beginners*.

Rividi Bowie in concerto nel 1996, in occasione del tour di *Outside*, un *concept album* con sonorità raffinate, arcane e avveniristiche che assorbiva, destrutturava e rielaborava la *body art*, i miti dell’antichità classica, le angosce di fine millennio e i suoni dominanti di gruppi di quel periodo come Chemical Brothers e Nine Inch Nails. Purtroppo quella sera di luglio

allo stadio Olimpico fu da dimenticare. Prima di tutto non c'era il pienone – eravamo circa cinquemila – e poi il concerto iniziò prima che si facesse buio, ma la cosa più deludente fu che dopo appena un'ora di show Bowie lasciò il palco senza concedere bis. Nessun problema tecnico, nessuno screzio con gli spettatori che avevano comunque pagato un biglietto; ricordo soltanto una pacifica protesta dei fotoreporter, seccati per le ristrettissime autorizzazioni. Suppongo sia stata la vendetta, non condivisibile, di un divo amareggiato per non aver trovato un bagno di folla. Era fatto così. Con i suoi fan aveva un rapporto stranissimo: certe volte sembrava volerli abbracciare tutti e altre volte li disdegnava.

Quando Bowie venne in Italia nel 1998 per girare *Il mio West*, chiesi a Giovanni Veronesi, regista del film, di farmi autografare la copertina di un long playing. “Facile!” direbbero tutti. Invece fu un'impresa titanica perché lui era schivo, voleva stare sempre da solo, s'infastidiva facilmente e non gliene importava nulla di apparire così antipatico. Il povero Giovanni dovette tentare varie volte per ottenere quell'autografo, e Bowie firmò soltanto quando gli fu spiegato (su mio disperato suggerimento) che il fan destinatario era “quel regista italiano appassionato di futurismo” che aveva conosciuto qualche anno prima alla festa di Versace. Altri amici chiesero a Veronesi la stessa intercessione per un autografo ma, a quanto pare, ciò che molti di loro ricevettero fu una firma falsificata a fin di bene per evitare scontenti.

A ogni buon conto, *ad avercene* di personaggi come lui! È triste ammettere che i giovani di oggi non potranno avere la fortuna di vivere un altro David Bowie. Ma forse non lo cercano nemmeno. La maggior parte di loro non esige, non sceglie, si accontenta di ciò che vede in classifica o dei suoni che martellano in radio e sul web. Cosa si trova oggi ai vertici delle classifiche? Musica semplicemente gradevole come Coldplay, Taylor Swift, Adele, ma priva di sostanza. Tra gli anni sessanta e settanta ci si scazzava nel fare la (impossibile) conta dei brani brutti dell'*album bianco* o di *Sgt Pepper's*, *Tommy*, *Who's Next*, *Born to Run*; nei dischi di oggi bisogna essere fortunati per trovare un paio di brani decenti. Se c'è qualche ragazzo più attento, si deve soprattutto ai genitori che lo hanno cresciuto con Hendrix, Dylan, Springsteen, Led Zeppelin, Crosby Stills & Nash, Who, Allman Brothers, Traffic, Pink Floyd, Bowie... Tutto sta a tramandare le basi; poi iniziano a camminare da soli scoprendo le tante ramificazioni.

Recentemente, durante un breve viaggio in auto, ho ascoltato *Abbey Road* ed è stata un'ennesima riscoperta, perché è un'opera di gigantesca perfezione, con brani di assoluta modernità come *Because* e *Sun King*. Dopo ho attaccato con *Hunky Dory*, un disco di rara potenza sperimentale, caratterizzato dalla chitarra di Mick Ronson e dal pianoforte di Rick Wakeman, dove nessun brano è uguale o simile all'altro. Già il primo, *Changes* (che contiene un'esplicita citazione di *My Generation*, dei miei adorati Who), nonostante il testo parli di tutt'altro, dal titolo può essere teoricamente considerato il progetto di un artista pronto per un cammino di contaminazione tra musica e arte. Sono suoni di un tempo risalente ormai a quasi cinquant'anni fa. Canzoni che ancora oggi riescono ad arrivare fin dentro l'anima riflettendo, nel contempo, l'anima stessa di chi le ha composte. È il fervore dell'arte che si oppone alla sterilità dell'odierna *drum'n'bass*. Quell'arte totale che Bowie avrebbe perseguito, a modo suo, fino all'ultimo.

*The Next Day* fu un lavoro che reputai buono ma nulla di più. Aveva dalla sua una canzone toccante come *Where Are We Now?*, ma il resto non mi fece impazzire, tranne *Heat*, un brano totalmente slegato dagli altri, permeato di sonorità oscure che anticipavano quelle dell'ultimo *Blackstar*. Adesso ho la sensazione che Bowie lo abbia scritto quando sapeva, o presagiva, che qualcosa non andasse bene in lui. Nel testo, molto indecifrabile, ripete più volte nel ritornello: "And I tell myself I don't know who I am," frase che implicherebbe un turbamento interiore. Non solo, *Heat* andrebbe a mio avviso considerato come il definitivo anello di congiunzione con Scott Walker: quello allucinato degli album *The Drift* e *Bish Bosch*. Col senno di poi si potrebbe capire il perché della copertina, che mostra la celeberrima foto di *Heroes* seminasosta da un quadrato bianco. È l'inizio della cancellazione di un mito. Un processo di autorimozione che avrebbe trovato il decisivo compimento nella copertina di *Blackstar*: una grande stella nera su un fondo bianco. Per la prima volta in assoluto Bowie era assente. Sapevo che era malato da oltre un anno ma non che si trovava a un passo dalla fine. Giusto il tempo di acquistare il disco e il giorno dopo apprendo che...

David Bowie è morto.

Tutto torna. Avevo visto il video di *Lazarus* poche ore prima. Immagini sgradevoli, inquietanti, in cui il corpo pallido e consumato di una star sul

baratro del nulla si dibatte forsennatamente su un letto, con gli occhi coperti da una benda. Proprio quegli occhi la cui midriasi, spesso scambiata per eterocromia, aveva contribuito alla mitologia del personaggio. E il finale: il macabro saluto di un fantoccio che scompare nel buio di un armadio. Per sempre.

Se avessi ascoltato *Blackstar* qualche mese prima, la lettura sarebbe stata quella di un'opera eccezionale. Ma con il lume della consapevolezza il disco appare, di più, come la disperata dimostrazione di una vitalità, di una energia, di una creatività che voleva a tutti i costi sopraffare la morte. E la senti in brani come *Dollar Days* o *I Can't Give Everything Away*.

È incredibile come Bowie abbia trovato la forza e la lucidità di interpretare, pianificare, la sua uscita di scena come un grande evento multimediale. Un ultimo, stupefacente, show.

David Bowie è morto.

Non per me. Da quel giorno, mi piace fantasticare che su quella grande stella nera sia ritornato l'alieno David Robert Jones, dopo essere caduto e rimasto sulla Terra per sessantanove anni.